
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 864 5





ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

ROTH / H. K. SCHMID

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

EINE SAMMLUNG

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN WOLFGANG V. WALTERSHAUSEN

VI

HEINRICH KASPAR SCHMID

von

HERMAN ROTH



1921

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

HERMAN ROTH

HEINR. KASPAR SCHMID

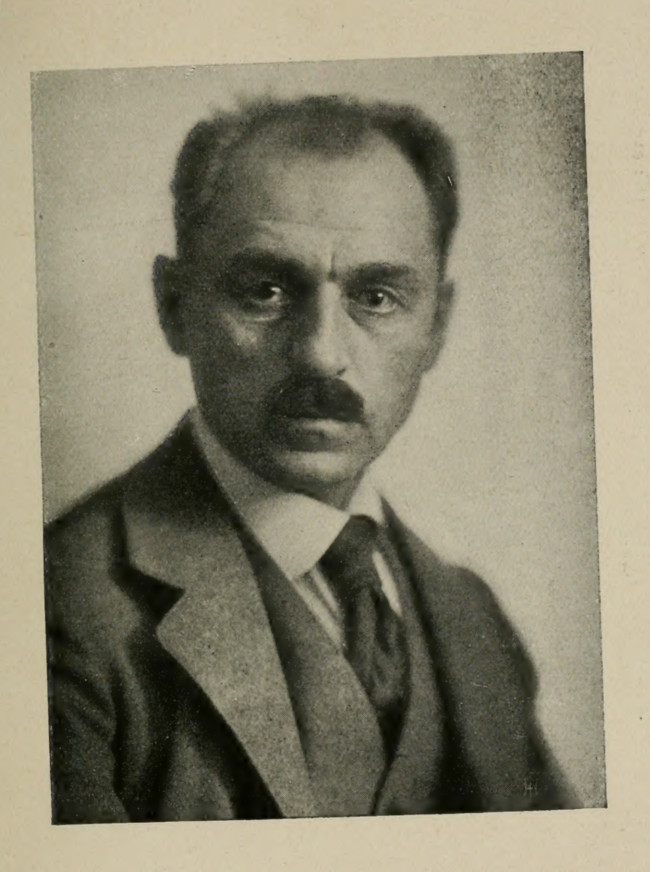


1921

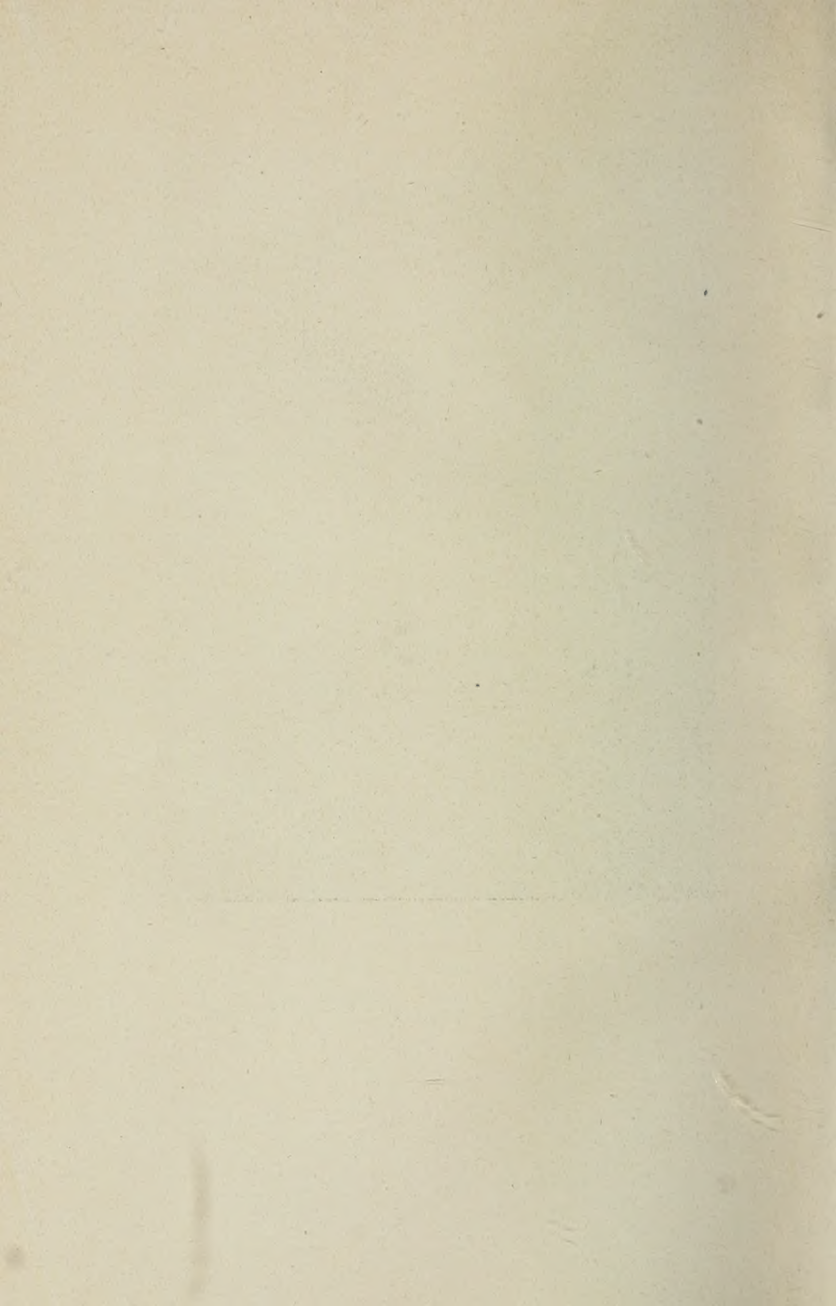
DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN



LIBRARY
NOV 20 1974
UNIVERSITY OF TORONTO



Aufnahme von Hanna Freytag, München



In memoriam

GUSTAV ROBERT-TORNOW



Kehr' um im Bild, kehr' um im Klang!
Stefan George

Steht man vor der Aufgabe, das Schaffen eines unmittelbar Mitlebenden umfänglich zu würdigen, schwankt die Empfindung zwischen dem Danke gegen das bereichernde Werk und begreiflicher Scheu, noch Unabgeschlossenem einen Stempel aufzwingen, Fluktuierendes einfangen zu sollen. Die Nähe des Gegenstandes bedrückt. Ein Urteil das sich anmaßte über den Tag hinaus gültig zu sein, scheint schwer, wo nicht unerreichbar. Denn ist es nicht naturgemäß Partei, die spricht? Indes entscheiden solche Bedenken nur vorm Mittelmaß. Aus der Menge der Talente und Potenzen heben einzelne Erscheinungen sich heraus, die mehr sind als nur dies; in denen innerhalb der Zeit wirkende, wirksam werdende Impulse plastischen Ausdruck gewinnen. Das zu verspüren, bedarf es, bei einiger Überschau, keines außergewöhnlichen Sinnes: jeder Rezeptive trägt die Möglichkeiten seines Umkreises anklangsbereit in sich; Wesentliches bricht sich selber Bahn. Zwar ist auch hier ein Endspruch über die Bedeutsamkeit versagt. Allein da die Leistung, nicht unabhängig vom Real-

persönlichen doch es unter sich lassend, Symbol wird, findet der sachliche Anteil durch sie Zutritt zu geistigen Reichen. Diese, bestimmend wie sie sind, zu durchforschen, ihre Grenzen zu umschreiten, ist, welchem Lager auch man angehöre, notwendige Selbsteinkehr des künstlerischen Zeitgewissens.

Die musikalische Situation entspricht der allgemein kulturellen. Schon vor dem Kriege, lang vorm Umsturz, war kenntlich, daß wir aus Fug und Form gärender Fäulnis oder der Erstarrung entgegentrieben; nie noch in unserem Zeitraum übte der Antagonismus beharrender und auflösender Kräfte solchen Druck, hatte er so verhängnishaftes Gepräge. Vielberedete jüngste Geschichtstheorie, die ein seit Jahrzehnten um sich greifendes Krisengefühl zur Lehre konsolidiert und verflacht, stellt die Gegenwart mit System unter die Niedergangsepochen, in denen Kultur zur Zivilisation verknöchert, die Kunst wie alle Ausstrahlungen starken Daseins: große Wissenschaft, in sich stehende Sittlichkeit, langsamem aber sicherem Tode entgegengeht. Demnach wäre der Kampf der Kräfte heut nicht mehr wie ehedem pflichtig dem Leben, sofern jeder Welke ein Wachstum die Wage hielte, sondern die unterm Schein der alten Gegensätze sich vollziehende Zersetzung. Die Lehre tritt äußerlich mannhaft auf; trotz der Unzulänglichkeit und Verrenkung des Wissensstoffes überredet sie die Hirne; in ihrem Pessimismus gegenüber der Wirksamkeit der noch vorhandenen ideellen Mächte ist sie entmutigend, ja schlechthin demoralisierend. Wir brauchen anderes Brot. Eine geschichtliche Situation, die reine décadence wäre,

gibt es nicht. Moderndes hat noch immer neue Keime genährt; Untergang, Übergang, Aufgang vermählen sich. Wir wissen nicht, was kommt. Sicher ist nur, daß das Neue nicht sein kann, was, in der Entstehung, vom eigensüchtigen Pöbel der Fortschrittsgläubigen umlärmt wird, oder durch Konventikel, ganz einerlei welchen Ranges, beschwatzt. Denn welch ein zu Gebärendes gediehe ohne die dumpfe Hut mütterlichen Schoßes? So dienen dem Kommenden, bevor es erscheint, am besten die ernsten steilen Erhalter des Alten. Nicht seines Buchstabens, aber dessen, was von seinem Geiste noch Blut, noch Leben blieb.

Die Musik hat mit dem 18. Jahrhundert und seinen ins neunzehnte sich erstreckenden Folgen für unsere Epoche ihren Gipfel überschritten. Sie, die späteste und unserer Kultur eigenste Kunst, ist es, in der mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die innerliche Gesamtkrisis akut wird. Nietzsches Wort von Wagner, der die Moderne resümiert, besteht zu Recht trotz des hetzerisch Pamphletistischen der beiden Fehdeschriften. Wagner ist seine Zeit, schafft sie, soweit sie überhaupt sich zur Kugel zu runden imstand ist. Was ihn umgibt, Gegner wie Mitkämpfer, hat als Deutung der Umwelt mindern Belang, wird von ihm überblickt oder verschlungen. Der Rückschlag gegen Wagner ist heute da. Nicht als Unterschätzung seines Genies und seines Werkes. Wohl aber als Einsicht darein, daß sein Weg zwar seine und seiner Zeit Not war, doch nicht die der Musik. Die Sehnsucht nach dem in sich geschlossenen musikalischen Gebilde, sei's auch in der Verquickung mit Drama oder Programm, nimmt

bei den wenigen der Kultur noch Fähigen immer mehr überhand. Diese Sehnsucht hat nichts zu schaffen mit dem verschieden gewandten Formalismus an dem, neben und nach Wagner, die absolute Musik krankte. Hier spricht der Wunsch, aus Urgefühlen Aufwallendes zu einer Einheit sich bilden zu sehen, die — ohne absichtsvoll oder mechanisch, also Nachahmung zu sein — dennoch dem Wesen des Vergangenen sich nähert. Die Produktion, die solchem Wunsche antwortet, gewinnt immer bestimmtere Gestalt; vor allem für den, der nicht bloß auf Kenntnis des öffentlich Erklingenden oder durch den Druck Zugänglichen angewiesen ist. Überdem vergesse man nicht, daß jenseits der kothurnetragenden Kunstmusik in einem populären Musikhandwerk sich, so niedrig es stehn mochte, stets gewisse Naturinstinkte konserviert haben.

Der Rückschlag birgt, gegenüber der Auflösung (die, auf der andern Seite, in merkwürdigen und charakteristischen Erscheinungen fortschreitet) jene erhaltende Kraft, von der allein die Überwinterung alten Gutes zu erhoffen ist. Fühlbar ward er schon seit geraumer Zeit. Künstler, die unter den Lebenden in vorderster Reihe stehen, halfen ihn vorbereiten, gleichgültig, ob spontan oder mit Willen; waren er in gewissem Sinne schon selbst. Das Werk Strauß' wie Pfitzners enthält Momente, die man für ihn in Anspruch nehmen darf. Momente: denn die Gesamtpersönlichkeiten sind, entsprechend der Zwischenstufe die sie darstellen, kombiniert. In Strauß fällt eine von Haus aus robuste Musikernatur, die naiv schöpferischste von Namen in der deutschen Gegenwart, unter literarische

Einflüsse verschiedener Herkunft, die doch zu ihrem Kerne nicht hinabdringen. Was häufig bei ihm den Eindruck trübt, ist eine den reineren Instinkt vergewaltigende virtuose Willkür; veranlaßt zum Teil durch das Bestreben, den Bourgeois zu brüskieren. Wo indes er die innere Musik frei werden läßt, geschieht es, daß schöne Schlichtheit — dies nicht gleichbedeutend mit Simplizität — und originale Empfindung zu breitem, quellendem Klange sich verbünden. Pfitzner ist von vornherein kultivierter, akzentuiert geistiger. Strauß' im Grunde echt bajuwarischer Handfestigkeit entgegengesetzt, bezeichnet bei ihm eine gewisse Schwäche, ja Morbidität, den Tribut an die Moderne: der arme Heinrich, der bewußt selbstbildnishaft behandelte Palestrina sind ihrem Erzeuger unbedingt organischer als Salome oder Elektra dem ihrigen. Auch bei Pfitzner wird die ungehemmte Wirkung des musikalischen Urtriebes zum Ereignis. In der sehr bedeutsamen Kammermusik nicht bloß, sondern auch im Drama, wo sinfonische Dimensionen gelten; ich erinnere nur an den vielumstrittenen Konzilsakt im Palestrina.

Über die Zwischenstufe hinweg, seiner Gesamthaltung nach Pfitznern verwandter als Strauß, ist der Künstler, von dem im Folgenden gesprochen werden soll. Zwar hat sein Werk noch nicht die markierte Breite erlangt, welche die Voraussetzung öffentlichen Rufes bildet. Namentlich einige Kompositionen der letzten Jahre jedoch stehen so scharf umrissen da, lassen den produktiven Typus so sicher erkennen, daß ihn zu charakterisieren Pflicht wird. Eine Ent-

wicklung, die keineswegs ungegenwärtig, trotzdem aber eigentümlich antimodern ist, hat hier gesunder Reaktion eine Energie zugeführt, deren Eingreifen wesentlich zu werden verspricht.

Heinrich Kaspar Schmid ist in dem Städtchen Landau an der unteren Isar am 11. September 1874 als Sohn eines Lehrers geboren. Der Vater wurde, in Ausübung seines Berufes, aus einer niederbayrischen Ortschaft in die andere geschoben. Von Landau nach dem etwas oberhalb ebenfalls an die Isar angebauten Niederviehbach, von dort nach dem zwischen Landshut und Regensburg ziemlich genau die Mitte haltenden Pfaffenberg in dem idyllischen Labertal und schließlich nach Obernzell, das an der Donau, stromabwärts von Passau, dicht an der österreichischen Grenze liegt. Niederbayern ist, zum Unterschiede von dem kargen und kühnen Oberland, milder, zwar nicht üppig, doch reich und fruchtbar, namentlich in der Nähe des Flußlaufes. Im Nordosten fügt das strenge und auch jetzt noch verhältnismäßig wenig begangene Waldgebirg zu dem warmen Bilde der korntragenden Hügelbreiten, der Weiden und Wiesen den Reiz romantischen Geheimnisses. Auf die Sinne des Knaben und werdenden Jünglings hat diese Natur, das Leben in und mit ihr nachhaltig eingewirkt.

Zur weiteren Umwelt gesellt sich die nähere häusliche und, was in ihr den künftigen Beruf vorbildet. Der Vater war der geborene Musikant. Schmid hat

sich vor kurzem über ihn und seine Tätigkeit aus erzieherischem Anlaß öffentlich geäußert *. Ich lasse ihn selber sprechen:

„Mein Vater entstammte als Lehrer einer Zeit und einer Schule, in der die Seminaristen die Musik noch richtig lernen, d. h. üben konnten. Seine Art, die Orgel zu spielen, war nicht eine ewige Verlegenheit, er war ein firmer Geiger und Klavierspieler, spielte die Flöte, bearbeitete für seinen Gebrauch allerhand Musikstücke, und es hatte Hand und Fuß, wie er die jeweils Auserwählten seiner Schule für den Kirchenchor in mühevollen unbezahlten Singstunden heranbildete und wie er sie durch deutsche Lieder regsam und froh erhielt. — Er tat das aus seiner Begabung heraus, dem Zuge seines Herzens folgend, und was er im geselligen Musizieren mit seinen kleinen Kapellen, seinem gemischten Chor, mit Groß und Klein erreicht hat, das gab jedem Orte sein inneres Leben."

Auch die Mutter war ursprünglich musikalisch; sie besaß einen schönen Alt, der sich zur Begleitung des Klaviers oder der Gitarre häufig mit dem väterlichen Tenorbariton vermischte. Es konnte nicht fehlen, daß vererbte Begabung bei dem Kinde früh wach wurde. Als die Mutter dem Fünfjährigen zum Namenstage des Vaters ein Klavierstückchen beigebracht hatte, erhielt er fortan regelmäßigen Unterricht; Unterweisung im Singen und Geigenspiel folgte drei Jahre später. Von der Orgel, die den Kleinen besonders anlockte, hielt der Vater ihn noch zurück, da er für den

* Münchner Neueste Nachrichten, 73. Jahrg., Nr. 255 vom 25. 6. 20 „Die Musik auf dem Lande".

Pedalgebrauch nicht ausgewachsen genug schien. So erkletterte er die Orgelbank auf eigene Faust, half sich über die technischen Anfänge mit einer aus des Vaters Seminaristenzeit vorhandenen Schule hinaus und studierte ein Führersches Requiem, indes einer der beiden Brüder die Bälge trat, so lange, bis er sich damit hervorwagen konnte. Das Übungsinstrument war das kleine Pfaffenberger Werk, das mit seiner stimmungsvollen Bemalung, den schwarzen Unter- und den gelbbeinernen Obertasten obendrein ein Stück ehrwürdigen, der Vergangenheit verbündenden Altertums vorstellte. Zum Kirchengesang wurden die Brüder, sobald es irgend anging, mitherangezogen und waren zusammen mit der Mutter, an jedem Ort aufs neue, Stütze des Chores. Auch auf Ausflügen wurde viel gesungen, nach den Stimmbüchern der von Joseph Renner herausgegebenen Regensburger Oberquartette; Besetzung: zwei Soprane, Alt und Bariton.

Sollte der Knabe eine höhere Schulbildung erhalten, war es nötig, ihn in die Stadt zu bringen. Die Umstände, unter denen dies geschah, dürfen als besonders glücklich bezeichnet werden. Der Regensburger Domkapellmeister Ignatius Mitterer verpflichtete den Zehnjährigen nach rasch bestandener Prüfung für die dortige Präbende. Diese ist heut ein Internat, in dem dreißig musikalische und stimmbegabte Zöglinge dafür, daß sie im Domchor die beiden Oberstimmen besetzen, ganz oder teilweise freie Unterkunft und Verpflegung finden. Sie besuchen, gleichfalls unentgeltlich, das neue Gymnasium und werden unter Leitung des Domkapellmeisters im Gesang, gegen bescheidene Vergü-

tung auch in Klavier und Violine unterrichtet. Am Ende des 16. Jahrhunderts von Bischof und Domkapitel mit 36 Freistellen gegründet, kam die Präbende, namentlich infolge von Kriegsnöten, bald sehr herunter, um dem ursprünglichen Stande erst etwa gleichzeitig mit dem Durchdringen der Proskeschen Reform sich wieder zu nähern. Daß ihre Entwicklung sich neuerdings mit der Geschichte dieser Reform verknüpft, gibt ihr das musikalische Gepräge und für den katholischen Süden ähnliche Wichtigkeit, wie sie im protestantischen Norden der Leipziger Thomana zukommt. Da Karl Proskes geistiger Anstoß als Stimmungsfaktor über die Jahrzehnte fortwirkt, scheint es angemessen, vor seiner Gestalt kurz zu verweilen. Liest man die Beschreibung seines Lebens und die von Weinmann fragmentarisch mitgeteilten Tagebücher seiner ersten italienischen Erkundungsreise, so wird eine Atmosphäre lebendig, wie sie von Zeitgenossen Eichendorff oder Thibaut umgibt. Es steckt in Proske unverkennbar etwas von der Art seines großen oberschlesischen Landsmannes; der eigentümlich romantisch empfundene Geist der Freiheitskriege die er als Arzt mitmachte, der inbrünstige Katholizismus der sich bei ihm bis zum Übertritt in den geistlichen Beruf verdichtete (neben dem er doch das ärztliche Samaritertum nicht vergaß), stellt ihn ebenso in die Nähe des Dichters wie die tiefe und keusche Leidenschaft für die Wiederherstellung alter kirchlicher Vokalkunst an die Seite des Gelehrten, der das köstliche Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst“ schrieb. Proskes Verdienst um die Musikforschung ist be-

kannt; er hat vieles geradezu vorm Verderben gerettet. Das praktische Interesse stand ihm freilich auch bei den Drucken der „Musica divina" obenan. Er erlebte noch, daß das Orchester und mit ihm die musikalische Aufklärung aus dem Dome verschwand und an ihre Stelle die lediglich Chor und Orgel beanspruchenden Werke, vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts, traten. Die Programme der Regensburger Kirchenmusik bestreiten hauptsächlich die großen Italiener, Palestrina voran; daneben von Alten Lassus und Hasler, von Neueren nur die ausgesprochenen Verfechter der aus Proskes Reform hervorgewachsenen cäcilianischen Bewegung. Obgleich sich diese Bewegung naturgemäß allgemein nicht durchgesetzt hat: wer einmal in dem erhaben mystischen Raume den entsinnlichten Klang des unsichtbaren Chores hinter dem Hochaltar aufrauschen hörte, wird sich an diesem Ort einen anderen musikalischen Gottesdienst nicht mehr vorstellen mögen. Ich erinnere mich eines österlichen Hochamts mit der Missa Papae Marcelli, dessen Eindruck sich mir besten Falles an derselben Stelle wiederholen wird.

Der Aufenthalt im Bereiche solcher Kunst, der nahe Verkehr mit ihr mußten für ein jugendliches Gemüt, das zwar kaum schon bewußt reagierte, doch offen und empfänglich war, von höchster Bedeutung sein. Alle musikalische Geistigkeit ruht auf dem Boden des Kirchlichen. Auch dem im Bekenntnissinne glaubenslos Gewordenen enthalten die einst dogmatisch Konkretes meinenden Töne ein Etwas von metaphysischem Kerne, der, unzerstörbar, tiefstes Verlangen erwidert.

Als Schmid in die Präbende aufgenommen wurde,

versah von Proskes Helfern noch Hanisch, der über Siebzigjährige, seinen Organistendienst: in erstaunlicher Rüstigkeit und mit unvermindert hoher Künstlerschaft; der Greis wollte dem talentvollen Knaben sichtlich wohl. Haberl, die nächst Proske wirksamste Persönlichkeit der Regensburger Musikgeschichte, war vom Domchor bereits zurückgetreten und widmete sich amtlich allein der Arbeit an der ein Jahrzehnt zuvor errichteten Kirchenmusikschule. Domkapellmeister war Mitterer, der auch als Komponist sich hervorgetan hat. Vor mir liegen von ihm acht Responsorien „Post lectiones trium nocturnorum in festo nativitatis Domini decantanda". Wie der Priester kein Individuum, sondern Diener der Kirche ist, erscheint diese Musik, ohne originell zu sein, gefestigt durch die klare Frische einer milden Religiosität. Das Werk sei erwähnt, weil bei den vier Christmetten seiner Präbendenjahre Schmid darin das Altsolo gesungen hat. Mitterer ging 1885 nach Brixen. Ihn ersetzte Max Rauscher. Seinen Unterricht hat demnach der Künstler als Zögling der Schule die Hauptzeit hindurch genossen. Die Gesangsübungen, die das Studium der Kirchenstücke vorbereiten und stützen, basieren auf den Solfeggien des Bolognesers Angelo Bertalotti, der um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert als Lehrer an den Scuole pie seiner Vaterstadt tätig war. Diese Solfeggien, zu genau demselben Zwecke verfaßt, zu dem sie an der Präbende gebraucht werden, hat Haberl, nach dem Vorgange Julius Sterns und Wüllners, in einer dem Schwierigkeitsgrade Rechnung tragenden Folge neu ediert. Es sind ausschließlich zweistimmige, wohlgefügte, zum

Teil kanonische Sätze, die es ebenso auf die Entwicklung der Treffsicherheit wie des Gefühls für selbständige Stimmführung abgesehn haben. Der Instinkt für Polyphonie wird naturgemäß durch dergleichen — besonders wenn die Übung zeitig einsetzt — erheblich eher geweckt als durch noch so gewissenhafte schriftliche Lösung von „Kontrapunktaufgaben". — Der Violin- und Klavierunterricht, der nebenherlief, trug im ersten Jahr nur geringe Früchte, weil der Lehrer zu wünschen übrig ließ. Später verdankte Schmid einem Mitgliede des Stadtorchesters namens Tischer und dem Pianisten Oskar Brehm entschiedene Förderung. Durch unermüdlichen, schon beinahe gierigen Fleiß erübte er sich als einziger die Vergünstigung, auf dem guten Flügel des Domkapellmeisters spielen zu dürfen. Als er, über Bertini, Diabelli und Mozart, zu Beethovenschen Frühsonaten vorgerückt war, wurden sogar die für Verwandtenbesuch freigegebenen Sonntagnachmittage am Instrument verbracht. — In Ferien des ersten Präbendenjahres fiel aus ganz anderer Sphäre noch ein klingendes Ereignis. Der Vater nahm den Kleinen in München zu einer Lohengrin-Vorstellung mit. Ein erregender Eindruck; an dem das Zusammentreffen eigentümlich ist, daß Wagner gerade in diesem Werk sich gewisser Wirkungen der vokalen Epoche, also eines dem Knaben bereits gefühlsmäßig vertraut Gewordenen, bedient.

Es war bisher lediglich von musikalischen Anregungen die Rede. Da indessen der Mann nahe Beziehungen zu bildender Kunst und Künstlern unterhält, ist gewiß, daß auf den Heranwachsenden auch die

Stadt als architektonische, bildnerische Erscheinung gewirkt hat. Regensburg, in ersten christlichen Jahrhunderten vorgeschobenes Römerkastell, Residenz der Agilulfinger, frühes Bistum, eine Zeitlang Hauptstadt des karolingischen Ostreiches, späterhin blühende freie Reichsstadt, im alten Reiche zuletzt noch ständiger Sitz des Reichstags, ist nicht nur eines der historisch mannigfaltigsten, sondern auch eines der schönsten deutschen Stadtbilder. Wer von der oberen Wöhrd über die weitgeschwungene Linie der gotischen Brücke hinweg die vorgelagerte, durch Salzstadel, Torturm und den Giebel zur Rechten gebildete Häusergruppe mit dem sie überragenden Domdach als das massige Zentrum eines rhythmisch bewegten Ganzen gesehn hat, wer, die Straßen durchwandernd, in das Innere der vielen Gotteshäuser eintretend, die unerhörte Fülle steinerner Kulturdokumente in sich sammelte, der ist davon nicht minder hingenommen als von der unwirklichen Schönheit des musikalischen Kultes im Dom. Es ist — ich wiederhole — ein Glücksfall, daß diese Künstlernatur im empfindlichsten Entwicklungsalter gerade diese Umgebung fand, die sie mit Werten großer Vergangenheit selten selbstverständlich sättigte. Das Maß der Reflexion über das Empfangene tut nichts zur Sache.

Mit dem Stimmwechsel scheiden die Zöglinge aus der Präbende aus. Als er 1889 eintrat, kam Schmid für zwei weitere Gymnasialjahre nach Straubing. Der Künstler erzählt ergötzlich, wie ihm zur Zeit seiner Regensburger Anfänge das Latein unliebsame Störung musikalischen Aufnehmens und Lernens gewesen sei.

Hier begegnete ihm einer jener bedauerlicherweise so dünn gesäten Philologen, die klassische Schatten zu durchbluten verstehn: die Odyssee wurde mit Hingabe gelesen. Singen sollte der Knabe nicht. Als er jedoch eines Tages, an der Hauptkirche St. Jakob vorüberkommend, den Chor hörte, hielt es ihn nicht länger. Die Altistin neben ihm war wenig erbaut über den ungerufenen Einspringer; der Dirigent aber nickte dem jungen Gesangsenthusiasten freundlich aufmunternd zu. Es war Max Filke, Schlesier von Geburt wie Proske, ein Schüler Haberls und späterer Breslauer Domkapellmeister: nicht bloß ein tüchtiger, praktischer Musiker, auch ein ernstzunehmender Komponist. Schmid hatte damit in Straubing eine musikalische Heimat gefunden. Neu für ihn und eine Offenbarung war der Klang des von Filke in gutem Zuge gehaltenen kleinen Orchesters. Auch im Gymnasium betätigte er sich nun musikalisch: als Tenor, am Klavier und Geigenpult in der Schülerkapelle. Da es im Hause der Verwandten, bei denen er wohnte, ein Instrument nicht gab, übte er, wiederum bevorzugt, selbst noch bei starrender Winterkälte auf dem Flügel der Aula.

Straubing wird von dem sorglosesten, ungebundensten Jugendintermezzo abgelöst. Schmid wäre gern Lehrer geworden, weil er sich von der Wahl dieses Berufs Befriedigung seines musikalischen Wissensdranges verhieß. Der Vater bestimmte ihn für den damals besonders aussichtsreichen Eisenbahnerdienst, und — ein bemerkenswert patriarchalischer Zug — der Sohn fügte sich ohne Widerrede. Bis zum Eintritt beim Ober-

bahnamt blieb ihm noch ein Jahr im Elternhaus, das schon 1889 nach Obernzell verpflanzt worden war. — Die Donau ist, noch bei Straubing, ein Gewässer, das ein bequemes Tal gelassen durchzieht. Etwa von der Vilsmündung an schieben nicht nur die Randhügel des Bayerischen Waldes, sondern auch die Ausläufer des Voralpenlandes immer näher sich heran. Das Bett wird enger, und bei Passau, wo von Norden her die zarte Ilz, von Süden der strotzende Inn einfallen, dieser fast mächtiger als die Donau selbst, entsteht der Strom, der nun zwischen ansteigend bewaldeten Ufern hinrollt. Obernzell liegt wenig abwärts dieser entscheidenden Stelle. Die Eindrücke des Zusammenklanges von Strom- und Waldlandschaft waren es, die ein von je betontes Naturgefühl bei dem Reifenden zur Bewußtheit erhoben. Waghalsige Fahrten auf dem aufrecht mit nur einem langen Ruder regierten Kahne, Wanderungen in Täler, wo die Abgeschiedenheit grauer Mühlen Bilder Eichendorffscher Poesie seltsam verwirklichte, Aufstiege zu felsigen Kuppen, zauberhafte Fernsichten: all das durchdrang, und wirkte eine unversiegliche Liebe zu diesem Land. — Volksmusik umgab: Gesang, Spiel, Tanz; ein Duo für zwei Zithern gehört, als einer der frühesten Kompositionsversuche, in diesen Zusammenhang. Vom österreichischen Ufer, mit dessen studentischer Jugend man lebhaften Verkehr pflegte, wehten leichte, leichteste Töne herüber; und der Mann, den heut gerade die klare Distinktion seiner Sprache unterscheidet, bekennt, am neuesten Wiener Gassenhauer großes und unbefangenes Vergnügen gehabt zu haben. Gegen dergleichen ein

Gegengewicht bildete die in Obernzell weiter noch als sonst ausgreifende musikalische Tätigkeit des Vaters. Der Ort hat zwei Kirchen, die feingestimmte barocke Markt- und die gotische Pfarrkirche mit dem Friedhof auf der Höhe. In beiden standen gute Orgeln. Der Chor war rege besucht und vom Dirigenten in liebevolle Zucht genommen. Festtage, namentlich die Karwoche, in der man es bis zu Werken vom Rang der sieben Worte Haydns brachte, zogen Hörer, nicht bloß aus dem näheren Umkreis, herbei. — Der gemischte Chor wirkte auch außerhalb der Kirche. Der Männerchor, eine kleine Kapelle kamen hinzu, in welch letzterer Schmid am Klavier fungierte.

Die drei folgenden Jahre waren für die Musik zwar nicht ganz verloren; doch stand anderes im Vordergrund: die Vorbereitung auf den Beruf, und, im zweiten Jahr, die militärische Ausbildung, die den bis dahin noch etwas Schmalbrüstigen körperlich kräftigte. Bei Beidem bewies Schmid den ihm eigenen Eifer; Prüfungen wurden mit Auszeichnung bestanden. Als Bahnangestellten verwandte man ihn ausschließlich in der Nähe Münchens, erst in Dachau und Allach, dann in Tutzing, zuletzt in Pasing. Möglichkeiten geistiger, künstlerischer Anregung waren also stets greifbar und wurden in Tutzing vermehrt durch befruchtende Geselligkeit, in der nicht nur das Interesse für Musik, sondern auch das für Dichtung und bildende Kunst ein Bindemittel abgab. Hier erst erschloß sich die Klaviermusik Chopins und Schumanns, ja Bachs, erweiterte sich durch das schon in Obernzell

betriebene Vierhändigspiel die Kenntnis der klassischen Orchester- und der noch so gut wie fremd gebliebenen Kammermusikliteratur: eine Beethovensche Sinfonie, die fünfte, hatte Schmid unter Löwes Leitung als nahezu Zweiundzwanzigjähriger 1896 erstmals gehört. — An freien Tagen lockte nach wie vor die Natur, in Dachau das Moor, in Tutzing minder der See, der den Stromgewohnten träg dünkte, als die Schluchten und Kalkgruben und das wenig besuchte Plateau der Osterseen. In Allach noch hatte er sich ohne eigenes Instrument beholfen; in Tutzing mietete er ein Pianino, spielte unermüdlich, und, neben poetischen Versuchen — die knappe öffentliche Probe auch eines Verstalents bietet das Programm zum „Waldgang" — entstand allerlei Musik, Lieder, kleine Chorsätze; alles einstweilen noch ohne technische Vorbereitung. Eins dieser Stücke das mir zugänglich wurde, die Komposition eines Lenauschen Schilfliedes, fällt auf durch übersichtlichen Bau, schlichte, dennoch originelle Linie und harmonische Wendungen, die dem Kundigen Kommendes vordeuten können. Die niedergehaltene Begabung bricht sich überraschend sichere Bahn. Trotzdem dauerte es nicht weniger noch als zwei Jahre, und hätte vielleicht, ohne den Anstoß, den unerquickliche Dienstverhältnisse gaben, noch länger gedauert, bis Schmid sich entschloß, seinem Hange durch Aufgabe des bisherigen Berufes zu folgen. Er hatte die Bekanntschaft eines im Nebenfach komponierenden und kritisierenden Kollegen, Friedrich Schaffners, gemacht, der ihm seinerseits diejenige Ludwig Thuilles vermittelte. Schmid war damit in ausschlaggebende Beziehung zu einer der ein-

flußreichsten Persönlichkeiten des damaligen musikalischen Münchens getreten.

Überblicken wir die Entwicklung bis zu diesem Punkte, so springt vor allem ins Auge ihr durchaus provinzialer Charakter und die diesem entsprechende Langsamkeit. Schmid hat eine ausgesprochene Landjugend erlebt; mit allem Glück und aller Freiheit einer solchen, in enger Fühlung mit Volk und Erde. Sein Verhältnis zur Natur in mehr als einem Betracht ist dadurch bedingt, und behält, ja erhöht seine besondere Farbe mit der erst spät deutlich eintretenden Erfahrung des Gegensatzes. Für die ruhige und gesunde Entfaltung der Kräfte ist das heut von entscheidendem Gewicht: der Mensch und vielleicht zuvörderst der Künstler, der von vornherein nur die Stadt wirklich kennt, wird es, selbst bei unstädtischem Grundwesen, schwer haben, zu der Verwurzelung zu kommen, die der starken Leistung nottut. — Auch Regensburg und Straubing sind Provinz; die katholisch-orthodoxe Umgebung der Präbende fügt sich gerade zufolge der ihr eigentümlichen und doch nicht engen Begrenztheit des Horizontes geistig in diesen Rahmen. Und noch München konnte, damals weit mehr wie jetzt, als Ganzes nicht Stadt heißen in dem peinigend modernen Sinne, der alles zu kosten, zu genießen eilt, dem die Geduld organischen Werdens fremd ist.

Musikalisch war München Sitz des „Fortschritts". Eines immerhin gemäßigten: ausschließender Fanatismus vertrug sich nicht mit dem genius loci. Ein wesentliches Moment bedeutete dabei die Wirkung und Nachwirkung der pro-

pagatorischen Tätigkeit Alexander Ritters. Ritter war der erste, der die formale Absicht von Liszts sinfonischer Dichtung lebendig aufgefaßt hatte; sein Einfluß auf Richard Strauß, der einer Bekehrung ähnelt, ist bekannt. Seine Tafelrunde, mehr oder minder durchtränkt von dem, was ihm Ideal war, bildete die Anfänge dessen, was man Münchner Schule genannt hat. Nach Ritters Tode gruppierte sich ein großer Teil der zu seinem Kreise gehörenden Jugend um Thuille. Dieser, Tiroler von Geburt, als Künstler südlich frühreif, wurde in seiner Lehrstellung an der Musikschule notwendigerweise zum Gegenpol Rheinbergers, dessen Akademismus zwar durch romantische Züge gemildert, den Bestrebungen des Nachwuchses gegenüber im ganzen jedoch Retardation war. Trotzdem ließ Thuille in eine extreme Haltung sich nicht hineindrängen. Bei Schmid löste der Charme des Mannes, sein blühendes, später allerdings durch die intellektualistische Entwicklung seiner Technik gehemmtes Musikertum, eine schöne Begeisterung aus, die, als Thuille die vorgelegten Kompositionsversuche verheißungsvoll befunden, den begreiflichen Wunsch zeitigte, hier und nirgend anders in die Lehre zu gehn. Nach kurzem einführenden Unterricht, den ihm Rudolf Louis und Joseph Schmid erteilten, trat der Fünfundzwanzigjährige in die Akademie ein und erreichte durch seine Hartnäckigkeit, daß er, gegen die Ordnung der Anstalt, in Harmonie, Kontrapunkt und Komposition ausschließlich von dem verehrten und begehrten Thuille unterwiesen wurde. Sein Lehrer am Klavier war Kellermann, an der Orgel, für die ihm die frühe Neigung

nicht geschwunden war, Becht. Was vom späten Beginn endgültigen Berufsstudiums nachteilig sein konnte, brachte er durch zielbewußte konzentrierte Arbeit ein, wie sie dem ziemte, der bereits auf eigenen Füßen gestanden, und den eine, trotz der Sicherheit des Entscheides nicht leichte, innere Auseinandersetzung gefestigt hatte. Oberflächlichem Blick mochte er ein Musterschüler scheinen. Preis auf Preis fiel ihm zu. Einer davon, der für damalige Verhältnisse nicht schlecht dotierte Königswartersche Ehrenpreis für Komposition, den er sich 1902 mit Streichquartettvariationen über ein eigenes Thema errang, machte ihm möglich, länger an der Akademie zu bleiben, als er ursprünglich hatte in Aussicht nehmen dürfen. 1903 ging er mit glänzenden Zeugnissen ab.

Schon 1901 war er von Raoul Walter, einem der Tenoristen der Hofoper, als Begleiter auf eine Konzertreise nach Kurland mitgenommen worden. Diesem Ausflug nach Norden hielt, nach dem Abgang von der Akademie, ein südliches Abenteuer — der Ausdruck ist kaum zu kraß — die Wage. Schmid sollte in Athen eine staatliche Lehrstellung übernehmen. Nach drei Monaten war er wieder auf der Rückreise. Beruflich hatte es eine vollständige Enttäuschung gegeben. Ein deutscher Musiker, dem es um mehr zu tun war als gesichertes äußeres Fortkommen, hatte hier nichts zu suchen, und der Entschluß zur Heimkehr war schnell gefaßt. Allein die Eindrücke des Mittelmeers, der heroischen griechischen Landschaft, der unter reinstem Himmel gehäuften antiken Reste wurden zum Erlebnis. — Im Spätherbst kam Schmid nach München zurück.

Im Winter ging er nach Salzburg, zur Vertretung Mayer-Mahrs, im Frühjahr als Begleiter des Geigers Willy Burmester nach Österreich, Ungarn und Mähren. Für den Musiker neu und reizvoll war auf dieser Tournee die nahe Bekanntschaft mit der nationalen ungarischen Improvisation: der Künstler erinnert sich gerne der faszinierenden Wirkung, die eines Abends in Ödenburg das Spiel einer besonders trefflich besetzten Kapelle ausübte. Die nächsten Monate verbrachte er in München mit privater Unterrichtstätigkeit. Im Frühsommer 1905 nahm ihn Burmester ein zweites Mal mit; jetzt nach Finnland und Schweden. In Helsingfors schloß Schmid mit Jan Sibelius eine jener Musikerfreundschaften, die, ohne äußere Folge zu haben, dennoch Gewinn sind durch die Art, wie sie Atmosphäre schaffen. An der schwedischen Südküste, wo man längere Station machte, wurde kühn gesegelt und geschwommen und mit männlichen Sinnen in anderer, weiterer Umgebung das stählende Naturvergnügen wiedergenossen, das den Heranwachsenden auf dem heimischen Strom umgetrieben hatte. Die Rückkehr nach München fiel zusammen mit der Berufung an die Akademie. Im Herbst 1905 trat Schmid eine Stellung an als Lehrer für obligatorisches Klavierspiel; d. h. er hatte Schüler zu unterrichten, denen das Klavier als Pflichtnebenfach vorgeschrieben war. In dieser zunächst offenbar nur als Provisorium gedachten Tätigkeit wurde er acht Jahre festgehalten. Schmale Besoldung zwang zu ausgedehntem Privatunterricht; in steigendem Maß, als der Künstler 1908 sichververheiratet hatte. Die Produktion litt und kam fast nur

in Ferien. namentlich während der meist in der niederbayrischen Heimat verlebten Sommerwochen, zu ihrem Recht. 1913 wurde Schmid als vorläufiger Vertreter des verstorbenen Stich mit Harmonieunterricht betraut. Im Oktober 1914 kam er an die Spitze einer Landwehrkompanie ins Feld, und damit war die Musik bis auf weiteres suspendiert. Als junger Mann war er leidenschaftlicher Soldat gewesen. An der Schwelle der Vierzig, fortgerissen von Menschen, mit denen man sich engst verbunden weiß, ein nur wenig über die Anfänge hinausgediehenes Werk auf dem Herzen, ist die Stimmung minder stürmisch. Schmid war erst im Nordosten, dann in Lothringen, an der Oise, in Flandern. Ein Sturz vom Pferde, der vorübergehend die Brauchbarkeit einer Hand zu gefährden schien, später innere Krankheit, führten ihn auf längere Fristen in die Heimat zurück. Zum Gefangenenlager abkommandiert, fand er, im Sommer 1916, Muße zu schöpferischer Arbeit von einer Sammlung, wie sie der Frieden Jahre hindurch nicht gegönnt hatte. Mitwirken mochte jener eigentümlich gesteigerte Zustand der, auf wer weiß wie lange noch? geschenkten Tage, den wohl jeder geistige Mensch in der durch den Frontdienst geschaffenen Situation als Sporn und Befreiung erfahren hat. Zuletzt schritt auch im Felde die Produktion fort; noch auf dem Rückzug, in Tournai, wurde an ein umfängliches Werk, die Violinsonate, letzte Hand gelegt. — Nach dem Kriege nahm Schmid die Tätigkeit an der Akademie wieder auf. Er erhielt Lehrauftrag für Harmonielehre und Kontrapunkt, Ende 1919 eine außerordentliche Professur. Es ist nunmehr

sichergestellt, daß in Zukunft sein spezifisches Lehrtalent eine ihm noch gemäßer bestimmte Aufgabe und zugleich sein Schaffen einen seiner Bedeutung entsprechend freieren Spielraum erhalten werde.

Alles rein Biographische bleibt nur so lange von vorwiegender Wichtigkeit für die Betrachtung eines Künstlerdaseins, als das Werk noch nicht im Entstehen und das Verhältnis zur Umwelt, die Reaktion auf sie, die geheimnisvolle Wahl die das immanente Schicksal in ihr getroffen, das einzige ist, wovon wir wissen. Beginnt das Werk, so beginnt zugleich eine andere, bedeutsamere Biographie, die, je schlackenloser jenes die geistige Persönlichkeit aus der realen Person herausbildet, desto ungeteilter unser Interesse verlangt. Dies scheint für das abgeschlossene Leben eher gelten zu können, da im Tode die unmittelbare Wirklichkeit von selbst ausscheidet. Doch auch die noch werdende Gestalt hat ein Recht, gleiche Forderung zu stellen, umsomehr, als der indiskrete Psychologismus, der das Faktische des zufälligen Lebens zur Erklärung des notwendigen Werks mißbraucht — Zufall und Notwendigkeit sind hier auf ästhetischer Ebene anzusetzen — noch täppischer wirkt einem Gegenwärtigen als einem Entrückten gegenüber. Damit soll die Identität zwischen Leben und Werk nicht geleugnet, nur nachdrücklich d i e Seite hervorgehoben werden, an welche die Interpretation in erster Linie sich zu halten hat. Denn (dies klingt selbstverständlicher als es ist)

das Werk, die Fähigkeit, sich und seinen Lebensinhalt als ein Außer-sich von eigener Vitalität zu gestalten, unterscheidet ja eben den Künstler; und eine in sich gerundete Leistung sagt dem, der sie zu deuten weiß, mehr aus über das komplexe Dasein ihres Schöpfers, als auch der emsigste Zusammenträger durch sonstige fragmentarische Lebenszeugnisse erfahren könnt' und dürfte.

Es ist die primitive Ansicht, der Gehalt sei es, der im Kunstwerk das Wesen bestimmt. Daran ist insofern etwas Richtiges, als schon die Auslese des Stoffes die Neigung da- oder dorthin zu charakterisieren vermag. Aber selbst zugegeben, daß der Stoff sich als solcher sondern ließe: eine Untersuchung, die ihm allein nachginge, wäre kaum minder materialistisch als die Psychologie der Tagebücher und Briefe. Auch einseitige Durchdringung des formalen Elementes würde nicht verfangen, weil die Form das Wesentlichste erst da zu verraten anhebt, wo die Abstraktion an der Grenze ihrer Möglichkeiten angelangt ist. In Wahrheit kommt es weder auf den Stoff noch auf die Form an, sondern auf das irrationale Zusammenschießen beider, vor dem fraglich wird, was Stoff und was Form sei: jene unlösbar einmalige Einheit, in der das Gebilde steht.

Nichtsdestoweniger ist die Auseinandersetzung immer wieder genötigt, sich dieser und ähnlicher Begriffe zu versichern, wenn sie nicht von vornherein resignieren will. Der musikalischen Schöpfung gegenüber verwickelt sich dabei die Aufgabe noch. Was ist hier als Stoff anzusprechen? Was als Form? Während

jedes Gedicht ein im weitesten Sinne Historisches verarbeitet und damit faßbaren Inhalt darreicht, scheint die Musik, ohne Beziehung auf das Wort oder den Mimus, lediglich die psychischen Bewegungen zu zeichnen, zu stilisieren, die eine, durch das musikalische Medium unmitteilbare Gegenständlichkeit begleiten. Die Musik wirkt als eine ungeheure, für manchen vielleicht ungeheuerliche Verselbständigung jener Welt von Empfindung, Ahnung, Schauer, die sich unter die Welt des Tatsächlichen hinbreitet, sie trägt, sie mit der Farbe durchtränkt, die ihr selbst eignet. So erklärt es sich, daß, so untunlich es ist, beim einzelnen musikalischen Objekt einen durch individuellen gegenständlichen Zusammenhang gleichsam geschichtlich werdenden seelischen Prozeß festzuhalten, das Gesamtwerk eines Tonsetzers von Rang stets eine letzten Endes eindeutige Lebensstimmung, den gefühlsmäßigen Kern eines Weltbildes, Religion jenseits der Glaubenssätze enthüllt; und zwar mit einer unmittelbaren Gewalt, welche die Dichtung, durch das Material der Tropen und Symbole hindurchdringend, selten, ja genau genommen nie erreicht, es sei denn, sie werde, die ihr zugehörige Art verwischend, selber Musik. Versuchen wir eines musikalischen Kosmos' mit dem Mittel der Sprache Herr zu werden, so erleben wir freilich das durch die Sache bedingte Versagen; und die Sicherheit einer Annäherung dünkt uns nur da vorhanden, wo das Seelentum des Schöpfers sich in der Verschmelzung von Worten und Tönen ausdrückt: wo demnach die Gestalt, die den Worten durch die Töne geliehen wird, in den Sinn der Töne mit Worten

sich einzuschmiegen verstattet. Auf diesem Umweg ist es möglich, bis zu einem gewissen Punkte wenigstens, die geistige Gesamtstimmung eines musikalischen Weltbildes zu beschwören. Nenne ich sie den im Großen stabilen, im Einzelnen sich wandelnden, wandelbaren Stoff des Werks, so wäre Form die verkörpernde, des Tönematerials sich bemächtigende Eingebung und ihr organisches Wachstum. Form ist Schema ohne Stoff, Stoff unrealisierte psychische Masse ohne Form. Wen nötige Überschau und ihr verbundene Gedankenarbeit der Fühlung mit dem Dunkel des schöpferisch geistigen Lebensgrundes nicht entfremdet, meidet in solchen Scheidungen beides: die Gefahr einer Hermeneutik, die durch Poetisieren und Haften am Einfall den inneren Raum verengt wie die einer Analyse, die das aus seelischem Chaos zum Klang sich ballende Gebilde in eine, sei's auch tiefsinnige, Konstruktion uminterpretiert.

Durch die damit angedeuteten Gesichtspunkte sind für die nachfolgende Charakteristik Richtlinien gezogen. Die Darstellung des vokalen Werkes diene zuvörderst dazu, die Persönlichkeit als Träger einer Lebensstimmung und -gesinnung, die des instrumentalen, sie als bildnerische Kraft zu fassen. Weder das eine noch das andere ausschließlich; da keines ohne das andere erfahrbar, keines — im vollendeten Werk — vor dem andern da, beides gleich primär ist.

* *
*

Heinrich Kaspar Schmids Vokalmusik legt sich, zwar nicht scharf, doch immerhin deutlich genug, in zwei Gruppen auseinander: eine Zweckgruppe, die man in wechselnd bestimmtem Sinn auch die gesellige nennen könnte, und eine Gruppe, bei der die Zueignung an eine ideelle Allgemeinheit jene persönliche Einsamkeit einschließt, die für die Aussprache des Tiefsten und Eigentümlichsten Bedingung ist. In die eine gehören die Kinder-, die Jugendlieder, das Liederspiel zur Laute, einzelne frühe Lieder und die Männerchöre, in die andere vor allem die Masse der nach dem Entwicklungseinschnitt der Kinderlieder geschaffenen Zyklen mit Klavier, das türkische Liederbuch, die Gesänge für Bariton, die Eichendorffhefte, ferner die Orchesterlieder nach Eichendorff, die gemischten Chöre nach Eichendorff und Platen und endlich das frühe altenglische Wiegenlied; dessen Wichtigkeit durch die über ein Jahrzwölft nach seiner Entstehung vorgenommene Reduktion des großen Begleitorchesters auf ein durchsichtig kleines der Komponist selbst nachdrücklich hervorgehoben hat. Für den Entwurf des geistigen Bildes scheint die letzere Gruppe ergiebiger; doch ist die Zweckgruppe nicht weniger wichtig. Zumal Werke wie die Jugend- und Lautenlieder noch in die letzten Jahre fallen.

Man beobachtet immer wieder, welchen Einfluß auf die Struktur namentlich des männlichen Charakters die Stellung zu seinen Anfängen hat, zur eigenen Jugend und damit zu Kindheit und Jugend überhaupt. Positiver Zusammenhang beweist stets eine besondere Ursprünglichkeit, Unverbildetheit des Fühlens.

Umsomehr, je entschiedener die Gesamtentwicklung in den Bereich wirkenden Tuns, bewußter Geistigkeit sich erstreckt. Daß Schmid Mitte der Dreißig seine „Kinderlieder" (op. 15) schrieb, mit der fröhlichen Andacht, von der jede Seite des Werkes zeugt, ist mir von jeher bezeichnend erschienen, legt Fundamente bloß; und es gibt zu denken, daß bei ihm die ungekünstelte Besinnung auf das Einfachste seit den Kinderliedern stets aufs neue sich einstellt.

Musik namhafter Komponisten, die dem Kinde jenseits einer bloß erzieherischen Absicht gewidmet ist, kennen wir seit der Romantik. Man vergegenwärtige sich Schumanns „Kinderszenen", Mendelssohns leider fast vergessene „Kinderstücke" und Schumanns „Album für die Jugend"; von Neuerem Mussorgskis „Szenen aus der Kinderstube" und Debussys „Coin des enfants". Es kreuzt sich dabei zweierlei, das Interesse, etwas über das Kind und etwas für das Kind zu schaffen. Schumanns Kinderszenen sind, eigentlich ohne Ausnahme, Rückträume eines Erwachsenen, und Debussys charmante Dedikation an sein Töchterchen verrät doch eben auch das Bewußtsein, daß hier mehr das Kind für die Phantasie des Vaters tätig war, als umgekehrt. Poesie der Kinderwelt dem Kinde faßbar und, darüberhinaus, technisch zugänglich zu machen, ist die andere Aufgabe. Mendelssohns Kinderstücke gingen hierin dem lebendigeren Schumannschen Album, seinen allerdings nur zum Teil den Charakter wahrenden Liedern für die Jugend bis zu halbem Wege voran. Auf dieser Linie stehen die Kinderlieder Schmids. Sie sind Musik für Kinder.

Doch nicht minder für Erwachsene, denen das frühe Erlebnis innerlich nicht verwelkte.

Die textliche Unterlage bilden die Kindergedichte „Ringelreihen“ von Albert Sergel. Nicht ganz ein Drittel davon ist in Musik gesetzt; mit sicherer Hand das Echte und Singbare herausgegriffen. Sergel wirkt frisch und nicht unanschaulich, stellenweise allerdings etwas mager; mit zufolge einer typisch norddeutschen Neigung zu sentimentaler Konvention. Schmids Töne haben nichts dergleichen, sind von einer gehaltenen Kraft, einer geraden Innigkeit, die erst überzeugen, dann bezwingen. Der Gesamtklang ist ganz deutsch. Wir spüren die vertraute Enge; eine Wärme, die nicht fortreißen will, sondern in beharrendem Herzen ruht. Aus den umklammernden Rahmenstücken, dem Weihnachtsliede das die Sammlung eröffnet, dem balladesken St. Niclas auf der Wanderschaft der sie beschließt, spricht mit bedeutsamer Betonung fromme Vergangenheit. Über ihr lebt das kindliche Heut: lieblicher Ernst und Schalkheit, kecker Mut und Zartsinn. Situation und Schilderung herrschen vor; die Lyrik tritt naturgemäß zurück. Alles Bildhafte steht in festen Umrissen da; ist mit einer sachlichen Liebe gesehen, die, indes sie die Dinge geben will, sich selber gibt. Daher der Reichtum bei aller Beschränkung. Jedes der dreiundzwanzig Stücke hat, auch in einzelnen Fällen von Stimmungsverwandtschaft, seine unverwechselbare Physiognomie.

Die musikalische Form, als Gegenbild des Inhaltes, bewährt die Wahrhaftigkeit, die nichts will als das Notwendige. Der Klaviersatz ist dünn und dichtzu-

sammengehalten, die zwar nicht überall volksmäßige aber sangliche Weise auf geringen Umfang gebracht. Nirgends Verzicht oder gar leblose Kargheit. Die Erfindung ist frei und originell: die Stärke im Gebrauch des scheinbar Abgegriffenen kann mit Worten allerdings nur konstatiert, muß durch das Ohr erfahren werden. Sich am Detail analytisch zu versuchen widerstrebt, trotz einladender Möglichkeiten, angesichts der unmittelbaren Natur der Gebilde: es sei nur zu einem Vergleich mit der russischen Kinderstube Mussorgskis geraten, die trotz ihrer ausgesprochen modernen Mittel, im Gegensatz zu dem zivilisiert-mondänen coin des enfants, ein Volkstum spiegelt. Das Deutsche, die durchaus eigene Zusammengerafftheit, das ohne Zweifel gebundenere Gefühl wird gegenüber dem Raumhaften und der darin fast zerfließenden Hingabe dieser Musik doppelt plastisch.

Die Kinderlieder sind ein innerster Ring; Ausdruck gewahrter Kindhaftigkeit, der Nähe zu Heim und Herd. Ihnen gliedern sich aus dem vorausgegangenen Werk die vom Komponisten als Hausmusik bezeichneten Lieder op. 7 und zwei Weihnachtsgesänge (op. 14), aus dem nachfolgenden abermals ein Weihnachtslied (op. 22), die Jugendlieder (op. 25) und das Liederspiel zur Laute (op. 31) an; in einem etwas weiter gezogenen Kreis und in jedesmal anderer Wendung. Weihnachtsgesänge und Weihnachtslied entstammen derselben Gefühlssphäre wie die Rahmenstücke der Kinderlieder. Der eine der Weihnachtsgesänge ist nichts anderes als die jüngere Form des Kinderweihnachtsliedes: einstimmiger Jugendchor wird von 2 Flöten, Hoboe, Fagott und

Klavier begleitet. Die reichere instrumentale Ausgestaltung verdient den Vorzug, sofern die musikalische Logik des Ganzen klarer wird. Der andere Weihnachtsgesang, Christkindleins Wiegenlied, beschäftigt neben einstimmigem Chor Violinquartett, Harmonium oder Klavier und ist — man darf dies den naiven alten Versen zuschreiben — in noch innigere Einfalt getaucht als sein Geschwister. Das Weihnachtslied für vierstimmigen Jugendchor, Harmonium und Klavier bringt das pastorale Element zu breiterer, blühenderer Entfaltung, ohne den Bogen innerlich weiter zu spannen. — Die Jugendlieder sind gleich den Weihnachtsstücken für Schulkinder gedacht. Die Texte, von Friedrich Güll, sind süddeutsch wie die Musik; Wort und Ton wachsen so noch organischer ineinander hinein als bei den Kinderliedern. Ein leise, doch gesund lehrhafter Zug läßt sich nicht verkennen. Die verschiedenen Charaktere, die von der traumhaften Süße der „Sommernacht" bis zur Wucht des „Waffenschmieds" variieren, prägen sich musikalisch durchgehends einfach aus, wie das dem Gebrauch an Singschulen gemäß ist; drei kontrapunktisch schlicht behandelte Oberstimmen von reiner, kräftiger Führung werden durch selbständigen, zum Teil ziemlich ausladenden Klaviersatz unterbaut.

Den Jugend- ist mit den Kinderliedern gemeinsam die Bestimmung für die Aufwachsenden, dem Liederspiel zur Laute der intime Rahmen. Dieses Liederspiel, nach Gedichten von Dehmel und Rückert, mag auf den ersten Blick durch äußere Unscheinbarkeit befremden. Extensive Wirkung ist streng gemieden. Der

Gesang zu dem vom Sänger selbst in knapp aushallenden Akkorden gespielten Instrument soll den häuslichen Raum erfüllen und nicht mehr. Die Fassung ist unansehnlich; in ihr aber wird das Kostbarste gereicht. Die Töne gewinnen gerade bei und infolge der Bescheidenheit der Mittel eine rührende Transparenz, haben den Klang einer Rede wie zu wenigen nächsten Menschen, teilnehmend und anteilheischend. Stücke wie „Im Frühling", die wehmütige Klage um ein blütenhaft Dahingegangenes, oder „Die Getrennten", das Ausströmen vertrauender Liebe, zeigen diesen Klang am deutlichsten. Daneben wird beglückender Humor, Laune und wieder verschleierte Schwermut laut, ja, innerhalb der Schranken Kraft, wie das Eingangsstück, Dehmels „Erntelied", ausweisen kann. Musikalisch liegt über den Liedern reifer Reiz, entfaltet sich im Kleinen und Kleinsten überraschend viel sichere Feinheit. Erwähnt sei eines: der Aufbau der strophischen Form. Man prüfe beispielsweise das genannte „Erntelied" oder „Hüter spät und früh" auf die unauffällige Selbstverständlichkeit, mit welcher das ganze Gedicht melodisch-deklamatorisch unter der einen Weise sich zusammenschließt: je kundiger man ist, desto mehr wird man hier bewundern.

Kehrt man von so beherrschten Gebilden zu dem frühen op. 7 zurück, tritt ein sowohl Kinder- als Jugend- und Lautenlieder Auszeichnendes aus der Empfindung ins Bewußtsein: der ganz bestimmte Stil, den jedes dieser Liederbündel hat. Es wäre unmöglich, Stücke des einen in ein anderes zu versetzen; jedes

Lied gehört an seine und keine andere Stelle, trotz des Konzentrischen der drei Kreise. Solche Gesamthaltung fehlt den Hausliedern noch. Sie sind keimhafter, zugleich rationalistischer; äußeres Können und innerer Wuchs stimmen noch nicht überein. Doch vermittelt das „Nachtlied“ (nach einem Stielerschen Gedicht) schon einen der tiefen dunklen Eindrücke, die uns des öftern begegnen; die persönliche Farbe setzt sich allerdings bei dergleichen späterhin erheblich stärker durch. Von den übrigen drei Liedern, Kompositionen Sergelscher Verse, weist das „Wiegenlied“ textlich in den Bereich der Kinderlieder hinüber. Ein Vergleich ist lehrreich; verrät, eine um wie vieles höhere Freiheit der Empfindung und des Könnens nötig war, so lebendig schlicht sich auszudrücken wie in jenen.

Mit Akzentuierung des geselligen Moments in einer breiteren, derberen Bedeutung gehören auch die A-capella-Männerquartette noch in die Zweckgruppe. Der Männerchor ist am Platze nur dann, wenn er die Nähe nicht verleugnet zu Gelegenheiten, die im Leben selber den Männergesang erfordern. Die Abstraktion von der Gelegenheit wird gerade hier bedenklich; und so ist das Volksmäßige in gewissen Grenzen, daneben das Kommerslied der gegebene Ausgangspunkt. Schmid, der als Dirigent eines Männerchors durch Jahre in praktisch anregender Berührung mit dem Apparat dieser Musik stand, hat sich zwar nirgends auf die bösen Tonmalereien eingelassen, die eine Zeit lang modisch waren, aber, wenigstens für mein Gefühl, nicht überall Untunliches gemieden;

die schwebend lyrischen Töne, welche die Mehrzahl der Chöre aus op. 10 anzuschlagen sucht, überzeugen trotz unzweifelhafter Schönheiten nicht ganz: die schnelle Abkehr von der Gattung scheint darauf hinzudeuten, daß der Komponist ähnlich empfand. Dagegen sind vor allem die Lieder aus op. 4 vortrefflich; ausgezeichnet auch Stücke wie „Gute Nacht“ und „Die tapfere Kehle“ aus op. 11. Dort ist der Volkston mit einer satten Wärme getroffen, künstlerisch in einer Weise verdichtet, die Leistungen früherer Romantik auf diesem Gebiete kaum etwas nachgibt; hier die Burschenstimmung mit bewußtem Humor, überlegener Drastik stilisiert. Eigenschaften der Kinderlieder werden auf anderer Ebene sichtbar. Musikalisch sind gerade diese Stücke das Gekonnteste der Frühzeit.

In den Männerchören ist bereits ein Publikum vorausgesetzt. Sie bilden damit den Übergang zu der Vokalmusik, die mit der allmählichen Ausbreitung des Wirkungsfeldes zugleich den Schöpfer isoliert. Die Folge der Werke, in denen dieser Prozeß sich vollzieht, trifft, wie nicht verwunderlich, großenteils mit der Entwicklungsgeschichte zusammen. Die sachliche Betrachtung wird dadurch absichtslos zu einem Ausschnitt der geistigen Biographie auch im engeren historischen Sinn. Es liegt nur im Gang der Dinge, daß den Liedern op. 9, die den Hausliedern noch nahestehn doch aus ihrer Sphäre herausführen, sich die technische Ausgeglichenheit der Männerchöre nicht nachsagen läßt, obwohl sie nur wenig vor ihnen entstanden sind. Jenseits des mehr oder minder Urwüchsigen, vor der Aufgabe subjektiv wahr zu

sein, ist der Widerstreit zwischen erlernter ratio und dem eigenen Erlebnis noch nicht überwunden. „Letzter Wunsch“ (op. 9, Nr. 2) ist das orientierendste Beispiel, weil dies Stück am tiefsten schöpft und eigenste Möglichkeiten Schmids dem Feinhörigen erkennbar werden läßt. Das Hertzsche Gedicht setzt Motive des Volkslieds unter die Sentimentalität des Romantikernachfahren: neben Gutem wie den jeweils zwei Anfangszeilen der drei ersten Strophen steht ein in solchem Zusammenhang als Vorstellung und sprachlicher Ausdruck so Anfechtbares wie die vierte Strophe. Die Musik verfällt mit in die Fehler der Poesie, erhält eine leise, aber nicht abzuweisende Nuance von unglaubwürdig empfindsamem Pathos und ist doch in den paar Takten, wo gänzliche Zerrüttung der Seele mit dem Poco piu con moto durch die Wendung zu reinem C-dur gegeben wird, schlechthin erschütternd. Auch die anderen Stücke dokumentieren die reichere psychische Skala, drangvolles, doch sprödes Temperament, zart schwellende Traumstimmungen. Dabei kommt es freilich, trotz eigentümlicher Ansätze, zu keinem Ausschwingen der Empfindung: Verhaltenheit scheint hier beinahe Hemmung. Es ist kein Zufall, daß „Liebesflämmchen“ (op. 9, Nr. 1), nach einem Gedicht C. F. Meyers, als Komposition sich am vollkommensten rundet; von den fünf Gedichten ist es zwar nicht das musikalischste, doch das echteste. Bei der Textwahl wird die Neigung zum Sekundären (Busse, Anna Ritter, Sergel) naturgemäß mitbedingt durch die Tatsache, daß dieses zufolge seiner Unerfülltheit der Komposition zu tun gibt; nicht weniger

indessen durch das Stadium. Der Musiker ist zu ehrlich, sich, wie so viele andere, geschmäcklerisch an dichterischen Werten zu vergreifen; frei von dem Hintergedanken, Unkraft der Töne durch Kraft der Worte zu decken, aber mit leidigen Oberflächengefühlen noch zu beteiligt an einer Literatur, die ihn beim Hergeben seiner wesentlichen Inhalte bloß stört.

Der Bruch wird in den nächsten vier Liedwerken (op. 12, 13, 17 und 18) noch merklicher. Auf der einen Seite gewahren wir ein Musizieren neben den Texten her, auf der anderen Hingabe an das Gedicht, eine schon das Vollkommene streifende Gestaltung. Daß Schmid weder mit dem Weltschmerz noch der Leidenschaftlichkeit oder gar der Erotik des lyrischen Epigonentums der neunziger Jahre sich von Herzen identifizieren kann, deshalb hie und da beinahe theatralisch, anderwärts trocken wird, ist lediglich ein umgekehrtes Gesundheitssymptom. Allein — und nur das nötigt uns, auf die hierhergehörigen Stücke einzugehen — er bringt dabei rein musikalisch Aussichtsreiches zutage; wir sehen Wege der Entwicklung sich öffnen, die aus dem Vokalen ins Instrumentale hinausführen, Dinge anbahnen, die bis heut noch nicht zum Austrag gekommen sind. Ich habe dabei besonders die Kompositionen von Sergels „Wunsch“ und „Müde“ vor Augen, in denen die kümmerlichen Todessehnsüchte des Poeten dem Musiker sich in merkwürdig entrückende Töne umgesetzt haben, die im engen Raum des Liedes und im Klaviersatz sich nicht ausleben können.

Die gelungenen Lieder, so gefüllt sie sind, beruhen in sich. Es sei zunächst das Unwichtigere aufgeführt, vier Kompositionen abermals Sergelscher Gedichte. — „Beim Schlafengehn" (op. 12, Nr. 3), eine hübsche, leicht bewegte Szene, ist den Kinderliedern benachbart, ohne einem von ihnen ebenbürtig zu sein. „Der Spielmann" (op. 18, Nr. 1—3) präsentiert sich als ein dem Liede des fahrenden Schülers aus op. 8 nachgesandter, unleugbar reizvoller Versuch, einem in der landläufigen Gebrauchsmusik beliebten Thema künstlerisch beizukommen; zugleich als eine Verbeugung vor dem Thuille des „Lobetanz". Die Figur ist auf drei Etappen gezeichnet; mit einer virtuosen Kraft der Darstellung, über die Thuille nicht verfügte, ganz zu schweigen von Anderen. Tiefer greift gleichwohl nur das letzte Stück. Hier sind Schubertische Anregungen selbständig verwertet; der zügig-sprühende Klaviersatz des ersten stammt von Chopinschem ab: man bemerke das Zurückliegen der Vorbilder! Inhaltlich handelt es sich um die Idealisierung eines bis an die Grenze des Trivialen primitiven Musikantentums. — Als Charakterstudie tritt neben den Spielmann das „Narrenlied" (op. 13, Nr. 2). Es erscheint infolge der Ausbeutung des grotesken Elementes als eine der wenigen Arbeiten des Komponisten, die in gewissem Sinne Modernität besitzen. Indessen ist nichts daran von nervöser Verzerrung, dem Merkmal jüngsten Witzes; vielmehr macht die Stärke des Griffs ein Ethos spürbar, das auf stabilere Hintergründe verweist.

Das Narrenlied ist innerhalb der uns beschäftigenden Liederreihe das erste in seiner Art bedeutende Stück.

Jedes weitere bietet neue Züge. Eine Eichendorff- und eine Mörikekomposition sind objektive Lyrik; die übrigen vier Lieder (nach Gedichten von Sergel, Lingg und Hertz) ausgesprochene Stimmungsbilder, die von knapper Fassung bis zur Breite der lyrischen Szene variieren. Von all diesen Stücken, mit Ausnahme des Eichendorff, der in neueste Zusammenhänge fällt, muß des genauern gesprochen werden. Musikalisch insbesondere deshalb, weil Schmid hier mitten in der Auseinandersetzung begriffen ist mit den das deutsche Lied am Jahrhundertende wesentlich bestimmenden Tonsetzern: Brahms und Wolf. Von beiden übernimmt er Ausdrucksmittel, amalgamiert sie sich, von Wolf mehr noch als von Brahms, und gehört doch zu keines Gefolgschaft. Im Blick aufs Ganze stellt er sich auf des Ältern. im Blick aufs Einzelne auf des Jüngeren Seite; beim Schaffen selbst mit gewiß ganz unreflektierter Logik. — Sowohl der Brahmssche als der Wolfsche Liedtypus wird — darüber sei man sich klar — nur in Grenzfällen im höchsten Sinne lebendig. Bei Brahms mechanisiert sich der Wille zur Form oft genug in den Willen zum Schema. Wolf geht, je länger desto ausschließlicher, vom, die spezifische Poesie des Vorwurfs meist genialisch treffenden, Einzeleinfall aus und setzt, bald mehr, bald minder erfolgreich, aus Motivmosaik zusammen. Brahms läßt das Detail verarmen, verflachen. Bei Wolf erleben wir, namentlich in breiteren Entwicklungen, Abfolgen von fragwürdiger Notwendigkeit. Schmid sucht instinktiv die Synthese; Geschlossenheit des Ganzen ohne den Verzicht auf die Fülle und Dichte des Moments: Einheit und trotzdem Gedrungenheit.

Das „Neujahrslied“ (op. 13, Nr. 3), nach dem durch Wolfs Komposition bekanntgewordenen Mörikeschen Gedicht, ist praktische Kritik dieser Komposition. — Bei Wolf sind die ersten acht Takte echter Mörike, eine Eingebung von lieblichster Anschaulichkeit. Damit aber ist es, streng genommen, zu Ende. Der psychische Nachdruck einer oder der anderen Phrase verbirgt nicht, daß den Rest musikalisch eine Kette von Verlegenheiten und Zufällen bildet. Schmids Musik macht Ernst mit dem „Kirchengesang“, der charakterisierenden Überschrift der beiden Strophen; schwingt in vertrauender Feierlichkeit, einer lichten Katholizität, die dem jenseits seiner Konfession liegenden romantischen Fühlen des Dichters eine realere Macht glücklich substituiert. Der Einfall, mit dem das Klavier einsetzt, ist als Einzelerscheinung weniger stark als der Wolfs; doch geduldiger und nachhaltiger, darum befähigt, das melodische Gesamt sicherer zu tragen. Es lohnt, sich über den Bau des Stücks eingehende Rechenschaft abzulegen; ich erwähne drei ganz verschiedene Punkte, um zu zeigen, wie komplex die Phantasie Schmids arbeitet. Erstens die Art, wie die gebrochenen Orgelpunkte auf der Tonika in den beiden Außenteilen den kompakteren auf der Dominant im mittleren Teil balancieren; zweitens das durch die Stufenwiederholungen scharf modellierte Ausgreifen der Tonalität nach der Seite der Oberterz F und der Unterterz A in der vorwiegend damit harmonisch variierten Wiederholung des Außenteiles; drittens die Behandlung des ersten Gedichtsatzes, die Bestimmtheit, mit der die Vergleichsbeziehung hergestellt wird: man

beachte eine so diskrete und doch schlagende Nuance wie den Viertelhalt in der Bewegung der linken Hand am Ende des fünften Taktes! Zugleich den Konstruktionswert, den das Verlassen des Orgelpunkts mit dem Eintritt des Hauptsatzes vermittelt. — Auch die „Grabschrift" (op. 12, Nr. 4), ein Stück von abgeschieden hauchhafter Süße, gehört, und zwar vor allem zufolge einzelner Klänge des Klaviersatzes, in den Bereich Wolfs; doch schafft auch hier bewußtere Formdisziplin einen Abstand — „Regen" (op. 12, Nr. 1) fällt eher in die Brahmssphäre; Stimmung, rhythmische Bewegung, harmonische Wendungen weisen dorthin. Der Vergleich ist minder, was das Musikalische, als was die Verwirklichung des Vorstellungsgehaltes angeht, interessant. Sergels „Regen" ist, rein sinnlich, ohne Frage dichter als Groths „Regenlied", allerdings auch in der Empfindung weniger weit. Obwohl zwischen Schmids Komposition und gerade diesem Brahmsschen Liede eine unmittelbare musikalische Verwandtschaft nicht besteht, läßt die Gegenüberstellung dennoch erkennen, wieviel allgemeiner, schwimmender Brahms den Stoff selbst in einer seine Eigenart so schön ausschöpfenden Konzeption anfaßt. Die für ihn typische Erinnerungsstimmung wird nur bis zu einem mäßigen Grade individualisiert durch den Zusammenhang mit dem sinnlich Gegebenen. Bei Schmid ist dieses scheinbar der Ausgangspunkt; auf den ersten Blick sieht es so aus, als illustriere er: aber eben die eindringliche Wirkung des Illustrativen verbürgt, daß es in einem seelischen Jenseits verankert ist. Die gedämpfte Fahlheit der Töne gibt ein Innenbild,

das gegenüber dem Schweifenden Brahmsens positiv und trotz der Transparenz konkret anmutet. — Ähnliches erfährt man an „Unter blühenden Bäumen“ (op. 13, Nr. 4). Auch hier sind Brahmssche Mittel in Anspruch genommen; durch die Technik des Verbrauchs jedoch ist Brahms enteignet. Das Hertzsche Gedicht, ein merkwürdiger Nachhall von Mörikes „Im Frühling“, war denkbar heikel zu fassen, wollte man unlogische Durchkomposition umgehn. Die ganz nach innen gewendete Kraft der Strukturbeziehungen in Schmids Lösung wäre nur durch detaillierte Analyse begreiflich zu machen; ich begnüge mich mit der prinzipiellen Andeutung. — Der müden, gehaltenen Intimität dieses Liedes stellt sich ein noch versonnenerer Ausdruck von Einsamkeit an die Seite in der Komposition eines Linggschen Gedichts („Rotkehlchen“, op. 17, Nr. 1). Der verlorene, über Trümmern golden hinzitternde Klang kristallisiert eine Untergangsstimmung, die, obschon persönlich, in den gesunden Leib zu tief dringt, als daß sie noch etwas gemeinsam hätte mit dem subjektiven Selbstbedauern, das anderwärts in solchen Spätlingen auftritt. Die geistige Parallele zu eingezogensten Versen aus Georges „Jahr der Seele“, dem dichterisch stärksten Nachbild ähnlichen Erlebens, drängt sich unwillkürlich vor. Man versteht, daß die Töne in die unvollkommene Epigonenpoesie des Textes ein Etwas hineintragen, das ihr fremd und unvergleichlich mehr ist als sie; zugleich, daß sie gefühlsmäßig einen Depressionsstand erreicht haben, unter den ein Hinab es nicht mehr geben darf.

Bis hierher erscheint der Horizont noch geschlossen. Das türkische Liederbuch (op. 19) öffnet ihn. Zwiefach. Durch Aufgabe des heimischen Bodens und durch Auslösung des leidenschaftlichen Moments. Es besteht, nicht erst beim romantischen Deutschen, die Neigung, das Leidenschaftserlebnis, vor allem das erotische, geographisch zu distanzieren; Mittelmeerländer und Orient sind dabei gleich gelegen. Zu umschreiben, was ich meine, sei, als ein Zeugnis für viele, außerdem abermals als geistige Parallele, das eigentümlichste aus jüngerer Dichtung angeführt: Stefan Georges „Buch der hängenden Gärten". — Jene Neigung hat ihre Ursache ebenso in einer Scheu vor der unmittelbaren Selbstentblößung, wie in dem Bewußtsein, daß das Elementare ungemischt, ungedämpft unserer Umwelt, unserer zerspaltenden Zivilisation gegenüber eine unorganische Revolte bedeutet, innerhalb ihrer Schranken in Sinnlichkeit oder Sentiment umzuschlagen droht. Wieso, das zu untersuchen, ist hier nicht der Ort. Tatsache ist jedenfalls, daß auch die Musik im Zusammenhange mit dem Wort die bezeichnete Tendenz teilt; obgleich sie die Möglichkeit hat, die nötige Distanz selbst zu schaffen, der Leidenschaft Idealität zu sichern. Ich spreche nicht von der Oper. Auf dem Felde der Klavierlyrik genügt es, die Beliebtheit des spanischen Liederbuches zu erwähnen, die von Schumann über Jensen und Brahms bis zu Wolf hin unvermindert anhielt. Für Schmid spielte bei der Wahl seiner Texte, der neutürkischen Gedichte des Assim Agha Gülhanendé (die B. Schulze-Smidt glücklich übersetzt hat) ohne Zweifel die Rückerinnerung an

Balkaneindrücke eine nicht unwichtige Nebenrolle. Diese Ferne war bekannt; wesentliches Gegenständliche durch die Kenntnis aus Augenschein lebendig. — Es wurden dreizehn Gedichte komponiert. Drei davon („Tue der Bröckchen vier beiseite", „Das harte Wort", „Rat") sind Spruchweisheit. Das erste und das letzte dieser drei umrahmen die Sammlung. Von den zehn übrigen sind die ersten acht Liebesgesänge, die zwei letzten Totenklagen. Die einfachen, doch gerade in ihrer Ursprünglichkeit packenden Motive waren dazu geschaffen, den Musiker in Schwingung zu setzen. Der Dichter hat offenbar Volkstümliches verwertet; die lyrische Stimmung erscheint stets in irgendwie vertraute Situation verankert oder an typische Gestalt geknüpft; erhält so Hintergrund. Diese Eigenschaft kommt den Tönen zugute. Einer der intimsten Kenner des Werkes sagte mir vor kurzem, er empfinde es als die einzige Hugo-Wolf-Nachfolge von wirklichem Belang, ja als eine Überwindung Wolfs, sofern der Verein von Phantasie und Können bei Schmid reifere, plastischere Bildungen hervorgebracht habe, als sie Wolf gelungen seien. Die Auseinandersetzung mit Wolf ist hier, zum großen Teil wenigstens, in der Tat abgeschlossen; um freilich auf anderem Territorium von neuem anzuheben. Am deutlichsten ist das Vorbild noch in den beiden, verhältnismäßig schwachen, Rahmenstücken zu spüren. Tritt es in den übrigen Liedern zurück, so wird das mitbedingt durch die Lokalfarbe.

Exotische Klänge sind in den letzten Jahrzehnten reichlich gepflegt worden, und gerade der Osten hat besonders oft herhalten müssen. Ein großer Prozent-

satz musikalischer Orientalismen ist künstlerisch nicht eingeschmolzen, bloß imitiert, äußerlich angepaßt. Die Mittel, mit denen Schmid den fremden Ton gewinnt, verleugnen nie den Grund unseres Musizierens. Er verwendet beispielsweise, gleich Cornelius bei dem Muezzinruf im Barbier, die harmonische Tonleiter mit dem Schritt der übermäßigen Sekund von der Sext zur Septe; man studiere daraufhin etwa das „Mondlicht" und beobachte, wie, ohne Sklaverei, die charakteristische Skala in die Modulationen mitgenommen, nirgends jedoch die normale „europäische" Formung des Gesamt beeinträchtigt wird. In verwandtem Sinne erscheint der starke Gebrauch der II. Stufe mit großer Terz und verminderter Quinte, wie sie durch die Zigeunertonleiter geboten ist (♯ 3 und ♭5 der II sind Leitton auf- und abwärts zur 1 der V). Es bezeichnet Schmids Haltung, daß er den Akkord, im Gegensatz zu andern Exotikern, nicht ohne weiteres als koloristischen Effekt hin- und herschiebt, sondern ihn tonal akzentuiert: der Anfang des „Fenstergitters", der „Perle" weist unmittelbar auf die jeweilige Tonart hin, G-moll im einen, H-moll im anderen Falle. Dinge wie die Stilisierung eines primitiven Zupfinstruments im obstinaten Arpeggio des Klaviersatzes der „Nachtigall", die plappernde Deklamation in der „Schreibfeder" mögen Ähnliches anstreben wie jene melodischen und harmonischen Wirkungen. Es würde zu weit führen, mehr Einzelheiten zu benennen. Sie alle greifen durch lediglich kraft der Intensität, der hellsichtigen Glut, mit welcher die östliche Welt von innen heraus wiedergeboren ist. Man mag mit den Liedern noch so lange vertraut sein, man

wird von ihrer Fülle immer wieder hingerissen werden; jede Rückkehr zu ihnen gewährt neue Entdeckung. Man halte Stücke wie das „Mondlicht“, den Gesang der zärtlich wachen Seele über den Wassern, die „Schreibfeder“ in ihrer ernsten, flehenden Anmut, die von feuchtkühlem Duft umhauchte Szene der Tauben „Am Brunnenhaus“ neben Ausbrüche wie „Qual“ oder die „Zigeunerin“ (mit der verblüffend selbstverständlichen tonalen Rückung der Strophen); man versenke sich in die Totenklagen des „Fenstergitters“, der „Perle“, von denen die eine ganz in sich vergrabener, nur zuletzt aufstöhnender Schmerz ist, die andere angesichts des stillen Steines zu glaubensvoller Größe anwächst, und man wird solchen Eindruck an sich selbst erfahren.

Die kleinen Lieder (op. 20) sind ein Intermezzo; insofern noch Nachklang des türkischen Liederbuchs, als die Lust, sich in fremder Tracht zu zeigen, in den nordischen Tönen der „Prinzessin“ (nach einem Gedicht Björnsons), in den slawisierenden des „Schutzengels“, ja noch in dem archaisierenden Volkston des Eingangsliedes Ausdruck gefunden hat. Auch in diesem Falle verändert das Kostüm nicht den Mann.

Die Textwahl Schmids ist schon vor dem türkischen Liederbuch romantisch gerichtet. Diese Richtung vertieft und reinigt sich in der Folge. Eichendorff herrscht vor; um ihn gruppieren sich in einzelnen Stücken Claudius, Brentano, der Graf von Löben, Platen und Andere. Wir treten damit in den geistig bedeutsamsten Bereich. — Eichendorff nahm von allem Anfang an

die Musiker gefangen. Seine Verse fordern in einem Maße den Gesang wie die keines andern deutschen Dichters. Ihre rätselvolle Abgründlichkeit, die man literarisch mit der Anlehnung an das Volkslied zu erklären liebt, und die doch nichts anderes heißt, als daß hier mitten in der Kultur, mit traumhafter Wiederholung und Verschlingung immer der gleichen Motive, deutsche Seele zu sich selber spricht — diese Abgründlichkeit saugt die Töne in sich ein, tut ihrem Drang, sich ahnend, andeutend zu verlieren, tiefe Genüge. Eine Geschichte der Eichendorffkomposition in Deutschland wäre eine interessante und umfangreiche Aufgabe. Für uns kommen nur einige herausragende Typen in Betracht, sofern ihre Charakteristik dazu hilft, der Eichendorffinterpretation Schmids einen Platz anzuweisen; es sind dies Schumann, Mendelssohn, von Neueren Hugo Wolf und Pfitzner.

Schumanns Eichendorff ist eine Vision, deren in sich geschlossene Vollendung nicht wieder erreicht worden ist. Frühlingshafte Schwärmerei, ein Traumleben, das ins Unsagbare langt, phantastische Schauer — all dies bindet sie in einzig jugendlichen Rausch zusammen. — Mendelssohn trifft, ohne Schumanns verdämmerndreiche Tiefe zu besitzen, den Ton einer volksliedhaften Einfalt, den ihm Franz nicht ohne Glück nachzusingen versuchte; zugleich hat er eine leise Schwingung abschiednehmender Trauer, die immer wieder zu rühren vermag. — Wolf verleugnet sich nicht als den Nachfahren Wagners. Er sieht vorwiegend Einzelgestalten, Situationen; schon die Titel der von ihm komponierten Gedichte sprechen das mit nicht mißzuver-

stehender Deutlichkeit aus. Zum Teil behandelt er den Dichter zufolge seiner objektiven, quasi historischen Gesamteinstellung als poetisches Biedermeier: Spitzwegsche Bilder tauchen auf. Dabei entwickelt er einen sinnigen Realismus, der sich einerseits ins trivial Groteske, andererseits zu dunklem Pathos steigert. Die Stimmungslyrik, so eindrucksvoll die wenigen hierher gehörigen Stücke geraten sind, steht ganz zurück. — Pfitzners Eichendorff geht unverkennbar von dem Schumanns aus, ist wohl der einzige, der sich als Gesamtkonzeption diesem vergleichen läßt. Man darf sagen, daß er vom Boden der Schumannschen Landschaft ein ausgreifenderes, freilich auch nicht so geschlossenes Bild entwirft: das Geheimnisvolle gibt er undurchdringlicher, aus trüberer, bänglicherer Empfindung, die Schumannsche und Mendelssohnsche Gefühlselemente unwillkürlich mischt; außerdem hat er mehr von männlich-ritterlichen Akzenten.

Beides ist unserem Künstler mit ihm gemeinsam. Der tragischere Grundklang wie die Betonung des Mannes in der Gestalt des Dichters. Schmids Darstellung ist indessen kälter, schärfer; das Fließende, Verschwimmende, die immer noch weiche Fülle weicht geschnitteneren Konturen, einer präziseren Kraft, in den letzten entscheidenden Kompositionen vor allem: gewittriger Geladenheit, ja innerlichster Aktualität. Wir fühlen die hinter dem scheinbar vagen Grauen lauernde Wirklichkeit, das Erlebnis kriegerischer, schwankender Zeit. Wir spüren den Geist, der den Zusammenbruch des Alten weiß, durch das bloß Aufschubhafte friedsamer Zwischenzustände sich nicht täu-

schen läßt; verstehen die vom ästhetisierenden Katholizismus anderer Romantiker streng sich sondernde Religiosität des Dichters ernstlicher und besser. Hier ist wenig mehr vom schwärmenden Gitarreschläger; hier spricht der Seher, der sich zu der apokalyptischen Schau erhob, in welcher der Roman „Ahnung und Gegenwart“ prophetisch gipfelt. — Es ist keine Herabsetzung Schumanns, wenn man sich eingesteht, daß er diese Gestalt nicht kannte. Vormärzlichem Jahrzehnt mußte sich verschleiern, was einer Epoche neuer Krisen, letzten Endes nachschütternder Folgen jener vergangenen, bloßliegt. Das geistige Eichendorffbild Schmids mutet, ohne persönliches Verdienst des Komponisten, auf einer ganz bestimmten Linie stärker an als alle früheren, weil es durchaus gegenwärtig ist, in der Bedrängnis des Dichters die eigene sieht und bildet. Manche Töne Pfitzners, pathetische Momente Wolfs sind von dieser Erscheinung aus als Vorboten zu begreifen; ja selbst jenes Abklingende in einzelnen Eichendorffliedern Mendelssohns erweist sich als einem tieferen Zeitgefühl entsprungen. — Hierzu tritt ein gewissermaßen natürliches Moment. Die Einwurzelung der Phantasie in den Grund des mittel- und oberdeutschen Wald- und Flußlandes, die für den Dichter bestimmend ist, ist es ebenso für den Tonsetzer. Schmid gehört ursprünglich in die Landschaft. Er sieht sie nicht aus dem sehnsüchtigen Abstande, den städtische Naturbegeisterung unwillkürlich hervorhebt, sondern mit dem einheimischen Gefühl des in sie Hineingeborenen.

Das erste Eichendorfflied Schmids: „Ich wandre“

(op. 13, Nr. 1), ist wohl die größte, doch nicht charakteristischste lyrische Konzeption, die die früheren Hefte enthalten. Der Stimmungs- wie der musikalische Grundtypus ähnelt dem der Komposition des Stielerschen Nachtliedes. Es ist reizvoll zu sehen, wie die höhere bildnerische Kraft den gesteigerten poetischen Vorwurf verlangt, an ihm wächst. Der Klaviersatz wird differenzierter, motivisch reicher; die Gesangslinie, in thematischer Beziehung zu ihm, ist intensiver geschwungen. Spezifische Kunst der Synthese verrät die schöne Doppelverwendung des Motivs der linken Hand. Die Wirkung dieses Stücks ist sicher, allein gegenüber Späterm unleugbar noch etwas flach. Eindringlichere Auseinandersetzung mit dem dichterischen Gegenstande setzt ein bei den A-capella-Chören, op. 23a (Mittagsgruß, Der Abend, Die Nacht). Sie dokumentiert sich in der vokalen Problematik dieser Sätze. Es ist gewiß begreiflich, daß für Stimmungen schwebender Weite, wie sie der Musiker hier zu bannen sucht, das instrumentale Medium zu kompakt war; nicht minder, daß die harmonische Simplizität des reinen A-capella-Stiles die notwendigen Zwischentöne nicht hergab, gerade dieses Stimm- und Klanggeschiebe den Gedichtcharakteren zu entsprechen schien. Als Eindruck inneren Hörens zugleich als ersten Versuch, in größerem Sinn zyklisch zu gestalten, möchte ich die Chöre nicht missen; sie vermitteln eine eigentümlich gehalten ringende Empfindung, wie sie durch die bezeichnete Auseinandersetzung bedingt ist. Praktische Darstellung halte ich für ausgeschlossen, bevor mich nicht eine unverquälte Auf-

führung vom Gegenteil überzeugt. — Ähnlich steht es um die Komposition des Platenschen Tristan (Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, op. 23b). Zwar wird hier die wallende Wärme der Eichendorffschen Verse durch ein strengeres, äußerlich kühleres Wortgefüge abgelöst und dessen Rückschlag auf die Musik ist in plastischerer Motivik, abgesetzterer Form ohne weiteres kenntlich; beim Lesen der Partitur empfindet man, wie die spezifische, zurückgedrängt schmerzhafte Leidenschaftlichkeit Platens sich der Eingebung bemächtigt, sie antikisch gebunden hat. Aber auch hier ist einwandfreie praktische Ausführung, obschon immerhin möglicher als bei den drei anderen Chören, meines Bedünkens nicht erreichbar. Daß der Mißgriff des Künstlers nicht der typisch modernen Unkenntnis des vokalen Apparats in die Schuhe zu schieben ist, braucht man bei einem Zögling der Regensburger Präbende kaum zu betonen, und von jenem genialischen Dilettantismus, wie er in Wolfs Eichendorffchören sich gütlich tut, ist erst recht nicht die Rede. Den Beweis liefern zwei der wenig vorher geschaffenen drei Lieder für drei Oberstimmen a-capella (op. 21), in denen das moderne Ausdrucksbedürfnis dem Materialgefühl den Weg nicht verlegte. Einfache Harmonik, durchsichtiger, spielend geführter Satz vereinigen sich in dem ganz bestrickenden „Ständchen“ (nach Brentano) und der köstlich launigen „Schnitterin“ (nach Greif) zu schlichten und dennoch durchaus persönlichen Bildungen; namentlich das letztere Stück mit seinen „obligaten Kukuken“ ist echt vokal.

Was in den Chören infolge des Widerspruchs

zwischen Stoff und Mittel nicht zum Austrag kam, entwickelt sich in zwei je drei Gesänge einbegreifenden Werken für eine mittlere Stimme, die trotz des Abstandes ihrer Entstehungszeiten ergänzenden inneren Bezug haben, sofern sie derselben religiösen Sphäre entwachsen, nur im einen Falle weltlich, im andern geistlich gewendet sind. Beide Hefte, die drei Lieder für Bariton (op. 24), wie die drei Lieder mit Orgelbegleitung (op. 29) bilden jedes eine von Stück zu Stück sich aufbauende Einheit. „Vor einem heiligen Hieronymus von Dürer", eine der stärksten lyrischen Schöpfungen Otto Heinrichs von Loeben (jenes Isidorus Orientalis, der seit Heidelberger Studienjahren auf Florens-Eichendorff eine ungeklärt bald anziehende, bald abstoßende Wirkung geübt hat), wird dem Musiker Anlaß, die Abgetrenntheit geistigen Daseins zu schildern. Mit Claudius' tiefsinnigem Gedicht „Der Mensch" lehrt er, dieses Lebens Grenzen in männlicher Gefaßtheit abmessend, die gegönnten Tage zu erfüllen. Über Beschauung wie Bescheidung reißt ihn Eichendorffs dithyrambisches Sonett „Der Dichter" hinweg in das Glück und Herrschertum des Gestalters. Man kann über diese Stücke nicht leicht zu viel sagen. Das erste hat, vergleichsweise gesprochen, weniger von dem bekannten Kupferstich auf den Loebens Gedicht offenbar gemünzt ist, als einer jener goldgrundierten Heiligentafeln mit ihrer lichten und dennoch gedämpft ineinanderflutenden Farbigkeit: die chromatischen Stimmführungen und die daraus resultierenden Zusammenklänge stehen trotz ihres äußeren Gegenwartsgepräges in einem alten Tone, der nicht zu treffen

ist ohne die der Phantasie einwohnende Überlieferung eines vorm Getrieb immer mehr in sich zurückgezogenen Innenseins. „Der Mensch" hat wesentlich zeitloseren Charakter, sachliches Pathos. Es ist schlagend, wie der Komponist den grausamen Symbolismus der Reimwiederholungen nachgebildet hat durch das obstinate absteigende Taktmotiv, dem der übermäßige Schritt etwas mühselig Wanderndes gibt; erstaunlich die Konsequenz, mit der dieses Motiv, einige belebende Abbreviationen eingerechnet, sich durchsetzt. Den Eindruck der Stereotypie hält dabei hauptsächlich hintan der starke horizontale Zug, der durch wenige einschneidendere Kadenzen wirksam gegliedert wird. „Der Dichter", bei Eichendorff das letzte einer Reihe von fünf übereinandergetürmten Sonetten, ist das komplizierteste und für die Wiedergabe schwierigste der drei Lieder. Dem Sonett musikalisch beizukommen, ist nicht einfach. Die Struktur der Quartett- und Terzettpaare muß deutlich, zugleich der wenigstens für unsere Sprache geltende Mischcharakter von Deklamation und Gesang gewahrt bleiben; das letztere, wichtig nicht nur an sich, sondern auch deshalb, weil lyrische Ausbreitung den Zusammenhalt beeinträchtigen würde. Ein in der ersten Inspiration so schönes Stück zum Beispiel, wie Mendelssohns „Die Liebende schreibt", leidet, abgesehen von einer gewissen Schwäche des Modulationsganges, an Überdehnung des zweiten Terzetts und verliert dadurch die unerläßlichen Verhältnisse. (Wurde darum auch von Mendelssohn selbst nicht publiziert.) Schmids Text kam dem Postulat straffer, vorwiegend rezitativischer,

höchstens arioser Behandlung durch rhapsodischen Schwung entgegen. Das heißt: der Künstler hatte den Instinkt, sich an eine lösbare Aufgabe zu machen. Die Komposition ist an hoher Berauschtheit den Versen Eichendorffs kaum unterlegen, dabei gegenüber der umzirkten Gedichtform in allem Energieaufwand von einer weisen Bändigung, die das Gebilde statuarisch macht. Als musikalisches Ganzes ist das Heft jene Abrechnung mit Wolf auf anderem Territorium, die bei den türkischen Liedern angekündigt wurde. Harmonisch hören wir wenig, was wir von Wolf her nicht irgendwie kennten. Stimmführerisch jedoch und nach der Kraft innerer Überschau — was, von verschiedenen Seiten gesehen, dasselbe ist — steht diese Musik auf durchaus eigenem, und zwar einem höheren Niveau als der Durchschnitt von Wolfs Produktion. Es wäre lehrreich, die, allerdings schon allmählich versickernde, literarische Wolfnachfolge an dergleichen zu messen: die Schätzung beider Vergleichsobjekte würde an Sicherheit gewinnen.

Das Orgelliederheft steht nicht ganz so hoch. Seltsamerweise ist gerade die Eichendorffkomposition, das „Marienlied", minder wohl geraten. Es zerfällt, trotz schöner Momente. Besser gesagt: der schöne Moment wird merklich, weil das Gesamt ihn nicht einschlingt. Interessant dagegen ist „Im Abendrot", die Neuinterpretation eines durch ein Schubertsches Nachlaßlied uns geläufigen Gedichts von Lappe, bedeutend das „Vaterunser". Beim ersteren handelt es sich um einen zwar nicht der musikalischen, doch geistigen Absicht nach ähnlichen Versuch wie bei Alexander Ritters

„Todesmusik". Schubert bettet die Empfindung in das ruhevoll weite Naturbild; der moderne Musiker geht vom Subjekt aus. An Stelle der prästabilierten Einheit tritt der Prozeß, das Streben nach Einigung. Das Gedicht erhält andere Resonanz; mehr Stofflichkeit, größere Dichte, die erst mit dem Ablauf sich lockert. An der formalen Vermittlung des neuen Inhalts scheint das Entscheidende der, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, gebundene Akzent, den die Orgel den Ereignissen gibt. Der Orgelsatz fordert klare Darstellung; die schwammige Diskretion, mit der (zumeist ja doch arrangierte, nicht originale) Orgelbegleitungen abgefertigt zu werden pflegen, kann hier alles verderben. Das gilt nicht weniger für das „Vaterunser", obgleich dessen Deutung naturgemäß gehaltener ist. Auch sie geht vom Subjekt aus. Wie musikalische und psychische Struktur dabei sich decken, ist außergewöhnlich. Die beiden Gebetsteile, Anrede und die drei ersten Bitten einer-, die vierte bis siebente Bitte andererseits, setzen sich schlicht gegeneinander ab. Psalmodierende Deklamation der Stimme, dem Kirchenton angenäherter Gang der Harmonie — eine mixolydische Wendung hat Zug der Quinten nach abwärts zur Folge — distanziert den ersten Teil, bezeichnet zugleich den Betenden als Glied der großen Gemeinschaft. Der zweite Teil ist, mit individualisierter harmonischer und kontrapunktischer Wirkung, Ausdruck immer persönlicher werdender Inbrunst. Als dem Aufbau wie der Gefühlsbetonung nach wesentlich empfinde ich, wie hier zweimal, erst innerhalb der fünften Bitte, dann auf dem Wege

von der sechsten zur siebenten gesteigert, die Schatten aufgehellt werden. Ein so einfacher Vorgang, wie die Lösung des Vorhaltes vorm Sextakkord der zweiten Stufe, der am Schluß der letzten Bitte zur entspannenden Kadenz führt, drängt seelisch Unerhörtes in sich zusammen.

Die jüngsten vokalen Werke, die sich den Orgelliedern zeitlich anschließen, stehn ganz unterm Zeichen Eichendorffs. Es sind dies „Der Pilger" (op. 33), ein Zyklus von fünf Gesängen für Bariton und Klavier, drei Lieder für eine hohe Stimme und Klavier und „Klang um Klang", ein dreiteiliger Gesang für eine hohe Stimme und Orchester, die letzteren unter op. 32 vereinigt. Der Pilger vertritt am eindeutigsten die Auffassung des Dichters, die als Schmids Eigentum bestimmt wurde. Er ist geistliches Zeitgedicht; dieser Begriff in weitest gespanntem Sinne genommen. Die poetische Vorlage umfaßt sechs Stücke. Der Musiker hat eines („So laß herein nun brechen") unterdrückt, einmal um eine Gleichförmigkeit zu meiden, die sich bei der Komposition dieses Stückes und des vorhergehenden („Schlag' mit den flamm'gen Flügeln!") notwendig ergeben hätte, ferner — weil ja in dergleichen Fällen niemals e i n Gesichtspunkt allein wirksam ist — um sich einen reineren Aufbau zu sichern. Um das klirrende Gewitterstück, das die Mitte hält, gruppieren sich vor- und rückwärts nun je zwei Lieder, deren Funktionen insofern einander beantworten, als das erste und letzte ausgeprägte Ecksätze, das zweite und vierte Intermezzi sind. Keines der fünf Lieder hat Selbständigkeit; am ehesten noch das zentrale dritte. Das

eigentümlich Zwingende jedes Eindruckes ist sein Zusammenhang. Die Kunst des Inbeziehungsetzens, die schon bei den Chören sich vorbereitet, im op. 24 und 29 fortbildet, erreicht hier und, auf anderer Ebene, in „Klang um Klang" einen vorerst höchsten Punkt; in der Instrumentalmusik wird sie uns, einesteils nackter, andernteils ungreifbarer, wieder begegnen. Neben die ungewisse Stimmung des ersten Liedes, ihr Aufwallen und trübes Versinken, stellt sich die bange Starrheit und gleichsam noch unerprobte Ergebung des zweiten. Die Atmosphäre wird dicht und schwer. Im dritten Liede entlädt sie sich. Das vierte Lied ist wie das zweite, doch entgegengesetzten Sinnes, Ruhepunkt. In ermatteten Gliedern zuckt der Kampf nach, und das Verlangen nach Frieden wird, zu früh, laut. Das letzte Stück gibt die Konklusion, das große Bild der reifen Bereitschaft. Musikalisch ist der Zyklus sparsam, fast puritanisch behandelt. Kein sinnliches Moment, kein Tonspiel soll von der ganz nach innen gewandten Intensität dieser Inhalte wegführen. Das ist indes nicht gleichbedeutend mit dürrer Abstraktion; an geistig tiefen, eingreifenden Zügen ist das Werk so reich wie irgendeines des Künstlers. Seine gesammelte Dämonie, an sich unverkennbar, wird noch kenntlicher, wenn man andere Kompositionen derselben Gedichte daneben hält. Wolfs Chöre sind, zum Teil blühend, musiziert, wirken aber gerade deshalb diffus. Regers Deutung des zweiten Stücks (aus op. 137), eine freilich nebensächliche Arbeit, ist die Konvention, die sich ihm für Stimmungen dieser Art zubereitet hatte.

Während der Pilger den Eichendorfftypus Schmids

unvermischt darstellt, gleichen von den Klavierliedern aus op. 32 zwei, „An eine Tänzerin“ und „Die Kleine“, bis zu einem gewissen Grade dem Wolfschen, ein drittes, „Der stille Grund“, dem Schumann-Pfitznerschen Charakter sich an. Die beiden ersteren sind temperamentvoll hingezeichnete Figuren; die Neigung zum Kostüm kommt vor den schmeichlerisch slawisierenden Versen der „Kleinen“, dem Kastagnettenrhythmus der „Tänzerin“ wiederum zu reizvollem Durchbruch. Die in der Romanze „Der stille Grund“ ausschwingende Stimmung verknüpft sich nach des Komponisten ausdrücklicher Mitteilung mit einem Jugenderlebnis, dem Erinnerungsbilde eines ersten Aufstieges auf den Dreisessel und des Blickes hinab in den ihm zu Füßen tief eingesenkten See. Hier ist der Ton ganz deutsch, hat aber eine südlichere Plastizität als Ähnliches von Schumann oder Pfitzner. Es beruht vermutlich auf keinem Zufall, daß auch dieses Mondscheinlied in Fis-moll steht wie das „Mondlicht“ aus dem türkischen Liederbuch; neben der Tonart sind noch andere Wirkungen den beiden Stücken gemeinsam. Bei näherem Zusehn wird allerdings die Differenz wichtiger als die Ähnlichkeit. Musikalisch insbesondere zufolge der weit komplizierteren Entwicklung des späteren Stückes. Nur Durchkomposition war möglich; doch ist motivische Synthese gesucht und auf interessantem Wege gefunden. Die Orchesterlieder „Klang um Klang“, in einem Klavierauszuge den eben besprochenen Stücken angeschlossen, sind ein Versuch, die drei Gedichte ineinanderzuweben und dabei jedes, dem Titel des

Ganzen entsprechend, mit einer auch materiell eigenen Klangfarbe auszustatten. Die Verse, ursprünglich in der Novelle „Die Glücksritter" einem bestimmten Zusammenhange einverleibt, werden von der Musik, die davon weder weiß noch wissen will, dem Traume zurückgegeben, dem sie zugehören. Die individuellen Bezüge der Erzählung verschwinden, und an ihre Stelle schiebt sich ein fremdes, fast gespenstisches Hin und Wider von Kräften. Aus klammem Dunkel führen die Töne hinüber in durchscheinendes Höhenlicht, eine unwirklich sonnige Weite. Die Verwandtschaft der Fundamentalgesinnung dieses Werkes mit der des Pilgers verleugnet sich nicht.

Von der frühen Lyrik bis zu den letzten Eichendorffgesängen bezeichnete die historische Reihe zugleich die geistige Ausbreitung. Das Werk, das noch zu betrachten bleibt, führt vor die Hauslieder zurück. Es ist vorweggenommene Zusammenfassung ausschlaggebender Inhalte, ja man darf sagen: zumindest der Intention nach Schmids bedeutendste vokale Komposition. Das altenglische Wiegenlied „Lullai, Lullo, mein Kind" entstand früh. Sichtlich unter starkem innerem Druck. Es empfing das orchestrale Gewand, das dem damaligen Vorurteil entsprach. Die alte Partitur war mir nicht mehr zugänglich; ich reproduziere, was ich vom Komponisten übernommen habe, der Dezimierung des Apparats für geboten hielt und das Stück uminstrumentierte, nachdem ein Jahrzehnt und mehr ihm die erste Fassung objektiviert hatten. Die poetische Vorlage ist ein von dem jungen Wilhelm Hertz übertragener englischer Text vom Ende des

13. Jahrhunderts; eine der mittelalterlichen Dichtungen, die in das schmale Gefäß weniger Verse eine Welt pressen. Im Zentrum steht das Bild der Mutter mit dem Kinde. An des Kindes wahrsagerisches Weinen bindet die Wiegerin den Gesang vom Elend des Menschendaseins, der Pilgrimschaft in den Tod. Kein Wort von Erlösung. Ein grandioser Pessimismus lagert wie ein tief verwölkter Himmel über den sechs schwer und lastend einherschreitenden Strophen. Die Grundstimmung, Melancholie öder Horizonte, ist nordisch trüb. Die christlichen Anschauungselemente erscheinen als in fremdem Zusammenhang versprengt: der Gefühlswert, der sich an den Fluch knüpft, den Adams Tat erworben, eignet in Wahrheit einer ganz anderen Mythologie; wenn es für das geistreiche Aperçu, daß die Madonna ein faustisch germanisches Symbol der Sorge sei, eines runden Beweises bedürfte, hier wäre er erbracht. Ein Gedicht wie dieses zu komponieren, ist ein Unternehmen; nicht durchführbar, ohne die nachtwandlerische Unbewußtheit, die allein völliges Betroffen-, Besessensein vom Gegenstande leiht. Schmids Musik hat sie. Wie vom Werke Proskes unmerklich geistige Fäden sich hinspinnen zur Stimmung des Pilgers, so scheint hier die seelische Reaktion vorgebildet durch Eindrücke mittelalterlicher Welt, die gleichfalls die Präbendenjahre einprägten. Es wäre wohl möglich, einzelne naheliegende Bezüge namhaft zu machen; doch hieße das, ohne erheblichen Gewinn, persönliches Gefühl preisgeben. — Äußerlich vorwiegendes Problem war für den Musiker, in der Si-

tuation zu bleiben, sich durch das Ausmaß der vom Dichter in den engen Raum gebannten Vorstellungen nicht über diesen hinauslocken zu lassen. Es war schlechterdings die, wenngleich zu gepeinigter Größe aufwachsende, Gestalt des Weibes festzuhalten, die über das Weinende im Schoß hinweg ihren Gesichten folgt. Schmids Lösung sieht sehr einfach aus; sie erweist gerade dadurch ihren Wert. Zunächst wird der reale Untergrund festgelegt. Mehrere, obschon naturgemäß schicksalsfähige, Wiegemotive werden kreiert, die das Ganze durchziehn. Insbesondere kommt dabei der Kehrvers in Betracht, den die jeweils zwei letzten Zeilen der Strophen bilden: in den vier ersten Strophen wiederholt er sich bis auf die Variation des Schlusses, welche durch die Neuanknüpfung erfordert ist. Das D-moll-Motiv des Werkeingangs tritt in ihm regelmäßig mit einer Durwendung auf, deren hoffnungslose Zärtlichkeit einschneidet. Die innere Entwicklung vollzieht sich auf diesem Boden ganz allmählich, mit einer starken Geduld. In der ersten Strophe ist es vor allem die wehmütig redende Melodik der Singstimme, welche vorbereitet: mitleidende Mütterlichkeit lebt sich fürs erste noch unmittelbar aus. Schon die zweite Strophe verschiebt mit der scheinbar sachlich einsetzenden Schilderung den Horizont, erhebt zu tragenderem, unpersönlicherem Ausdruck. Die dritte verpflanzt durch den Terzschritt von F- nach As-moll fühlbar auf eine andere Ebene, versetzt in eine, nur vorübergehend gelockerte, Spannung. Der Kehrvers endigt hier in derselben F-moll-Kadenz wie bei der vorhergehenden Strophe. Daß dies-

mal mit der Tonart Ernst gemacht, über einem kurzen Orgelpunkt auf der Dominante C mit dem markiert wiederholten F-moll-Dreiklang begonnen, das bisher Zurückgedämmte entbunden wird, ergibt einen Effekt, der gleichzeitig explosiv ist und steinern. Mit ihm hebt, zu scharfen Akzenten emportreibend, die eigentliche Steigerung an, zugleich die Bereicherung der Motivik, die über das Wiegenliedhafte entschieden hinauslangt: das jedesmal organische Sichwiedereinziehn zum Kehrvers verhindert trotzdem eine Expansion, die den Konnex zerrisse. Der Höhepunkt wird mit grauser, zuletzt beinahe wilder Unerbittlichkeit der Sprache im Hauptteil der fünften Strophe erreicht. Der Einfall, einen Über- und Abgang einzuschalten und den Kehrvers auf das originale D-moll des Anfangs zu stellen, spiegelt einerseits den seelischen Prozeß, Kapitulation vorm Fatum; andererseits formiert er eine ideale Reprise. Die sechste Strophe lenkt langsam zurück; bezeichnend ist der Abbau der Melodiespitzen. Der Kehrvers dehnt und wandelt sich zur Koda; ein letztes Aufleuchten der Durtonika hat etwas unendlich Rührendes. — Der Orchestersatz hält sich ganz zurück; über das Streichquintett hinaus sind nur eine Hoboe und je zwei Klarinetten, englische Hörner und Fagotte beschäftigt. Ich bekenne, daß meiner Phantasie dieser Apparat nicht überall durchaus genügt, daß ich an einzelnen Punkten, wenn auch diskreten, Blechklang wünschte: ob den Komponisten die absichtsvolle Abkehr vom großen Orchester nicht doch etwas zu weit geführt hat? — Der Gesangspart ist für eine pastose Altstimme gedacht, die Kantilene und Akzent bis zur

Höhengrenze gleichmäßig beherrscht. Für eine Künstlerin von Rang eine außergewöhnliche, aber dankbare Aufgabe.

Es gibt Menschen, die sich mit dem Schönen umgeben aus einem kühlen Wissen, gehobener Zivilisiertheit heraus; andere, denen es ein teures Hausgerät, eine lebendige Habe ist, von altersher vererbt und so ins Blut getreten, durch tägliche Nähe geheim vertraut. Alle Kunstauffassung fällt unter die damit verbildlichten Kategorien. Schmids Verhältnis zur Dichtung ist, in einer literarisch durchseuchten Zeit, ganz unliterarisch. An mancher Textwahl früherer Jahre, die der „Geschmackvolle" ohne weiteres als Entgleisung durchschaut, ist das negativ wahrnehmbar. Positiv macht sich auf derselben äußeren Stufe das gleiche geltend im Erfassen eines Stoffs, wie ihn das Wiegenlied darbot. Was hier, und sei's in Augenblicken noch durch Schlacke, wirkt, ist die Energie p r i m ä r e n Erlebens, die Energie, sich den aus Zeitferne heranwachsenden Besitz, ihn durchdringend, zu assimilieren. — Dies die treibende Kraft der Geistigkeit. Auf die Frage nach ihrem Gehalt gibt gleichfalls das Wiegenlied Antwort. Es wurde gesagt, daß es vorweggenommene Zusammenfassung sei. Dem Rückblickenden muß es jedenfalls bedeutsam scheinen, daß hier vom konkretesten Bilde des Erdgebundenen aus das Dasein metaphysisch durchmessen, daß durch e i n e Konzeption polare Erscheinungen der geistigen Welt in eins gebildet werden, deren Einzelgestaltung er bis dahin verfolgte: die Andacht zum kindhaft Anfänglichen waltet schon hier und ebenso jene an letztes tastende Dä-

monie, welche die jüngsten Eichendorffkompositionen umwittert als Organon einer außerdogmatischen Religiosität. Nur eines spricht diese Schöpfung nicht unmittelbar aus, das im gegenwärtigen Moment uns besonders angeht: das Deutschtum des Werkes. Anderes ist dessen um so deutlicheres Zeugnis. Es ist nicht nötig, dem in den verschiedenen Schichtungen nochmals nachzuspüren. Grundsätzliche Betonung sei an dieser Stelle genug.

Schmids Verhältnis zur Dichtung ist unliterarisch; das zur eigenen Kunst — bei einem einheitlichen Charakter einfache Konsequenz — unartistisch. Damit wird nichts ausgesagt gegen seine Könnerschaft. Lediglich konstatiert, daß ihm das Bedürfnis fremd ist, die Materie der Töne um ihrer selbst willen zu handhaben; eine Beschäftigung, deren Nutzen auch jenseits bloßer Studien nicht bestritten werden soll. Er vermag grundsätzlich nicht „Form" in der früher definierten Bedeutung zu geben, ohne daß mit ihr ein, allerdings musikalisch bestimmter, d. h. anderem Ausdrucksmedium unzugänglicher „Stoff" ausgelöst würde.

Wir berühren damit das Problem der sogenannten absoluten Musik. Es ist bezeichnend, daß ein Problem hier überhaupt erst auftauchen konnte, als innere Desorganisation zu Formalismus einer-, zu willentlicher Verwirklichung irgendwie schon umschriebener Gefühls- und Anschauungsinhalte andererseits auseinanderstreben ließ. Beides ist rationalistische Verarmung, wo nicht die Töne aus eigener Vitalität entweder psychische Energien herbeilocken, oder dem Programme derart sich unterbreiten, daß es in ein jenseitig Empfindungshaftes sich entstofflicht. Für das 18. Jahrhundert, die große Epoche der Musik, be-

stand ideell kein Gegensatz zwischen Form und Espressivo. Das Gebilde war Ausdruck; Ausdruck wurde zum Gebilde. In dieser Auffassung der Dinge eingeschlossen ist das Postulat der inneren Ganzheit. Es bedarf keiner Begründung, daß, wo das Gesamt Ausdruck und Gebilde ist, der Einzelgedanke sich nicht zur sprechenden Sondergestalt verselbständigen kann. Die Intuition erfaßt ihn als Keim, Element, Übergang: wie immer man es nennen will. In monothematischen Formen scheint diese Einstellung a priori möglicher. Sie gilt nicht minder für die Sonate, wo die Kontraste, begrifflich nach ihrer Individualität kaum ausdeutbar, sich gegenseitig bedingen: nicht nur innerhalb des Satzes, sondern von Satz zu Satz innerhalb des Gesamtwerks. Haydns Kammermusik vor allem zeigt, welche vollkommene Harmonie in solchem Sinne zu erreichen war; allein mit den Mitteln der Phantasie, ohne den Willensaufwand, durch den, nach ihm, Beethoven die Einheit mit-eroberte. Theoretisch wird das klassische Muster seit geraumer Zeit und von verschiedenen Seiten her wieder umworben *; ein wesentlicher Ausgangspunkt dieser Tendenzen sind agaçante Sätze Nietzsches. Aber auch die Praxis sucht Annäherung. Pfitzners Kammermusik ist erste wichtige Etappe auf diesem Weg. In den Kammermusikwerken, die Schmid in den letzten Jahren geschaffen hat, empfinde ich die Richtung als solche noch schär-

* Ich erinnere nur an die prominenten Arbeiten Heinrich Schenkers, das Werk über die Neunte, Ausgabe und Analyse Bachscher und Beethovenscher Klaviermusik.

fer ausgeprägt. Daß es sich bei Pfitzner und ihm um Verwandtschaft der Gesinnungen handle, wurde schnell erkannt und ausgesprochen. Ich zitiere einen Passus aus Alexander Berrsches Besprechung der Zweitaufführung der Violinsonate, der den Sachverhalt mit besonders aufklärender Feinfühligkeit darstellt *:

„Der besondere Reiz und Wert der Sonate besteht in einem neu erwachten, verfeinerten Erfassen der Form, wofür das erste geniale Beispiel Hans Pfitzner gegeben hat: ich meine jene schöpferische Durchdringung alles Konstruktiven, die es unmöglich macht, zwischen Form und Einfall zu unterscheiden. Das läßt sich nicht durch Worte, sondern nur praktisch näher erklären. Die Art, in der Schmid schon innerhalb des einzelnen Satzes seine Themen erfindet, die geheimnisvolle Wahlverwandtschaft, mit der er sie ausstattet, trägt in deren Widerstreit und gegenseitige Durchdringung, in alles Andeuten, Entwickeln, Abbrechen und Rückerinnern einen intensiven Zauber rein musikalischer Beziehungen und Zusammenhänge hinein, denen mit keiner rationalen Betrachtung und keiner psychologischen Parallele beizukommen ist." — Durch den Hinweis auf die Ununterscheidbarkeit von Form und Einfall gibt Berrsche eine ebenso glückliche als treffende Formulierung der Intuitionseinheit. Auch er verwahrt sich gegen formalistische und programmatische Auffassung; was er „rein musikalisch" nennt, ist, was ich als das spezifische Zusammenschießen von psychischem Stoff und bildender Kraft der Töne ansprechen würde.

* Münchener Zeitung, 29. Jahrgang, Nr. 124 vom 5. 5. 1920,
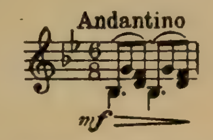
Auf die Herausarbeitung des Einheitstriebes kommt es demnach bei der musikalischen Charakteristik des Schmidschen Werkes vor allem andern an. Eine Reihe von Bemerkungen zu Vokalkompositionen zielte bereits darauf hin. Was dort bei Gelegenheit eingestreut wurde, sei hier Kern der Betrachtung, Erläuterung und Kritik. Muß immer wieder die Unmöglichkeit betont werden, begrifflich zu fassen, „durch Worte zu erklären", so erhellt daraus die Kardinalschwierigkeit der Darstellung. Beweisen läßt sich nichts. Was wir können, ist: diesem und jenem beschreibend nachtasten, an die Rezeptivität des Feinhörigen appellieren.

Die bezeichnete Tendenz macht sich in den Arbeiten des Künstlers von allem Anfang an geltend. Vor mir liegen einige Manuskripte aus der Studienzeit an der Akademie. Unter ihnen befindet sich eine Streichquartettfuge, die, nach pflichtmäßigem Eingange, zu ernster, ja bedeutender Entwicklung ausholt, den Aufbau und das polyphone Mittel überraschend erfüllt: der Zug der Stimmführung, die damit sich verschwisternde Individualisierung der Instrumente weist über den Rahmen der Aufgabe — die Fuge ist Prüfungsarbeit — entschieden hinaus. Anderes ist weniger geglückt. Zwei umfangreiche Partituren, eine Konzertfantasie für Orgel, Streichorchester und drei Hörner, eine heroische Ouvertüre für großes Orchester, wirken trotz einzelner Momente eigentümlich sich aufreckender Energie formalistisch. Dabei stehen sie der Gesamthaltung nach bemerkenswerterweise Rheinberger näher als Thuille: die ältere Schultradition hatte ungewollt auf den Lernenden über-

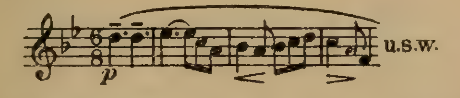
wiegenden Einfluß gewonnen. — Die Partitur der Ouvertüre interessiert jetzt in der Hauptsache dadurch, daß sie ohne Nachfolge blieb. Schmid übte eine natürliche Reserve, wie sie im Gegensatz zu der Mehrzahl der „Münchner" auch Reger lange gewahrt hat. Die meisten sinfonischen Dichtungen der Jahrhundertwende, jene konventionell breiten Anlagen, deren verquollenes Pathos innere Fülle sehr mangelhaft vortäuscht, erkennen wir heut als die echten, bloß noch etwas herabgekommeneren Brüder der wandbedeckenden Historienbilder, mit denen man schon damals respektlos umsprang. Schmid behütete der gesunde, gesammelte Einheitstrieb, sich auf dergleichen Weitläufigkeiten einzulassen. Er kehrte zum Klavier zurück, und es ist nur charakteristisch, daß sich die erste, wirklich gelungene Leistung in den allerbescheidensten Maßen hält.

Die „der Jugend zugedachte" Sonatine in F-dur (op. 3) läuft den Kinderliedern parallel. Was diesen auf der ganzen Linie gelang, sie darum zum Entwickelungseinschnitt machte: daß sie durch die Besinnung auf das Einfachste die Sprache lockerten, das erreichte dieses Werkchen zunächst einmal für sich selbst. Ein Verlegerauftrag war es, der von der, dem Künstler an sich wenig gelegenen, äußeren Ambition vollends entband. Dem ersten Satze merkt man noch etwas wie absichtliche Beschränkung an: die Struktur ist noch nicht restlos überzeugend. Der zweite und dritte jedoch bewegen sich durchaus frei. Vor allem das Rondofinale enthält im Prinzip schon alles, was uns an den jüngsten Kammermusikwerken

entzückt. Es ist daher angebracht, auf das Werkchen, namentlich die beiden benannten Sätze, genauer einzugehen; durch eine Analyse, die in diesem Fall ja nicht allzu umfangreich geraten kann, für künftige, notgedrungen kursorischere Hinweise einen Boden zu schaffen. — Im ersten Satz ist der Charakter des ersten Themas ein lebendiges Cantabile, der des zweiten vorwiegend rhythmisch bestimmt. Von diesen beiden Charakteren wird der erstere durch den Mittelsatz zu gehaltener Innigkeit, der letztere im Rondo zu zugriffig keckem Spiel aus- und weitergebildet: ich bitte, die psychologisierende Wiedergabe des musikalischen Tatbestandes cum grano salis zu verstehn. — Der Mittelsatz (B-dur, $^6/_8$) ist eine knappe Berceuse. Nach zwei Takten, die, mit Einführung des begleitenden Wiegemotivs:



den eigentlichen Anfang noch hinausschieben, entwickelt sich in normalen acht Takten eine schlichte Melodie:

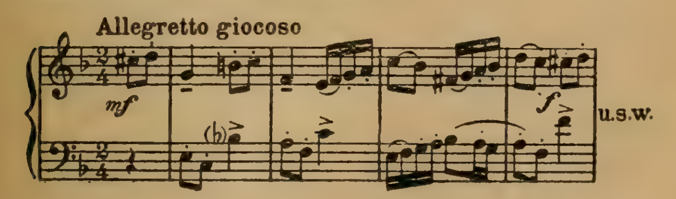


bis zu modulierendem Schluß auf der Dominant. Die nächste Periode bildet ein halb selbständiges, halb rückleitendes Zwischensätzchen, das, da es von der Mischung mit B-moll Gebrauch macht, eine leise Ver-

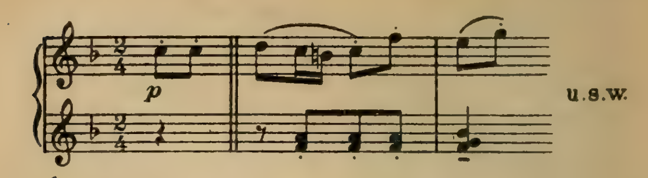
dunkelung bewirkt. Die Anfangsweise wird wieder aufgenommen. Zunächst unverändert. Mit dem fünften Takt beginnt eine Erweiterung. Die Wendung zur Dominant war erledigt, wäre deshalb, wenigstens in so geringer Distanz, unlebendig gewesen. Zugleich macht sich die Verpflichtung geltend, der bezeichneten Vertiefung des musikalischen Charakters nichts schuldig zu bleiben. So löst in vier Takten unter der, mit dem Sekundschritt nach aufwärts zart emphatisch werdenden, Wiederaufnahme der Tonwiederholungen des Melodieeingangs den vorigen Stufenablauf [I, $III^{\sharp}$, $\sharp VI^{7}$, V = I, V, I] der folgende, weiter ausgreifende, gleichzeitig tonalere Stufengang ab: I, $III^{\sharp}$, $III^{5\flat}_{\natural}$, $VI^{7}_{(\natural)}$, II, (IV), V. Die nur im Durchzuge angetroffene I vermag nicht Schluß zu bilden. Es wird vielmehr, zunächst unter Fortschreiten der Inversion, über $IV^{\flat 3}$, $II^{\flat 3}$, $\natural IV^{\flat 7}$ und die orgelpunktig behandelte V mit Auftrieb der Linie und gespannteren Intervallen, zugleich einer ausweitenden Verschiebung der Taktgewichte erst im folgenden fünften Takt die Kadenz zur Tonika erreicht. Über einem Orgelpunkt auf der I, der den auf der V überbietet, wird die Kadenz, verschweißt mit Motiven des Melodiekernes, normal viertaktig wiederholt. Über die Schlußbestätigungen, bei denen sich die Baßbewegung nochmals löst, hängen folgerichtig zwei Takte über, welche im Rhythmus des Ganzen den zwei einleitenden Takten entsprechen. Dies ein Aufriß. Man spürt wohl in ihm schon etwas vom Ebenmaß der Verhältnisse: das 40 Takte lange Stück ist gleichsam ein großer

Vorder-, und ein diesen leicht überwiegender Nachsatz (2 + 16, 20 + 2 Takte). — Der Gang der Harmonie ist, wie die Beispiele zeigen, ganz schlicht, doch von klar ausschauender Führung. Melodisch wesentlich ist das organische Sichaufschwingen des Gesanges der rechten Hand, noch mehr fast die Geduld und sichere Mannigfaltigkeit in der Verwendung des begleitenden Wiegemotivs. Man verfolge, wie hier der charakteristische vorhaltende Sekundschritt behandelt ist, wie die wechselnde Harmonie einer-, einige ganz bescheidene Varianten andererseits in der sachlich geforderten Gleichförmigkeit den Reiz erhalten, wie vor allem die durchbrochene Technik des Zwischensätzchens ein Moment des Gegensatzes schafft, das im weiteren Verlauf Rückkehr zur Originalerscheinung, ihre Ausbeutung zur Konsequenz macht. In Bildungen, die an der Oberfläche durchaus simpel anmuten, lebt eine von natürlich schwellender Entwickelung getragene Komplikation.

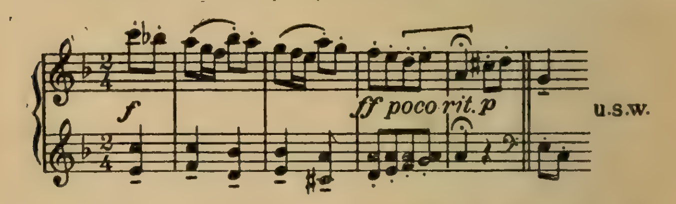
Das Wiegenlied ist ausgesprochen gute Musik, das Rondo obendrein nicht uninteressante. Hauptsatz und Couplets wechseln nach dem nicht gewöhnlichen Schema ABA CBC BA. Es lohnt, die Ausgestaltung von Punkt zu Punkt ins Auge zu fassen. — Der Kerngedanke des Rondeaus ist:



Nach modulierendem Schluß auf der Dominant C setzt das Couplet mit einer leisen Koketterie nach rückwärts auf der IV von C-dur ein. Hauptmotiv:
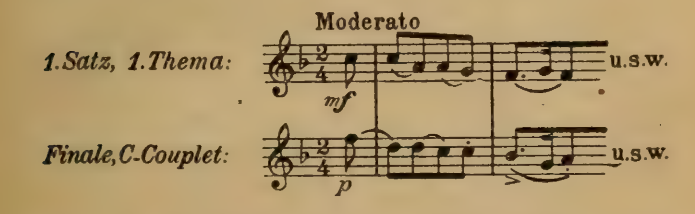


Die neue Tonart soll sich offenbar nicht festsetzen, trotz der Akzentuierung ihrer V in dem zweiten Viertaktsätzchen. Es entwickelt sich von dieser aus eine Inversion, die sichtlich nach F zurückleitet, jedoch bei einer Tonikalisierung der D-Stufe und einer Fermate auf deren Dominant A vorläufig haltmacht; um erst im Weiterzuge der Inversion zugleich in die Haupttonart und die Wiederholung des Rondeaus einzufallen. Die Verzahnung ist auch motivisch in aller Einfachheit köstlich. Ich setze die Takte hierher:



Durch die Klammern ist bezeichnet, wieso das Kopfmotiv von A im Schlusse von B enthalten ist, ohne indessen rationalistisch nackt hervorzutreten. Man beachte das sensible p beim Wiedereinsatz von A: die dynamische Variante ist ebenso musikalisch organisch als fein im Ausdruck. — Das Rondeau ent-

wickelt sich dieses Mal nicht zur Dominant hin, sondern schließt, nach zart modellierter Tonikalisierung der IV und VI, normal auf der Tonika. Die Konsequenz der damit vollzogenen Entspannung bildet der Eintritt des zweiten Couplets, das im Gegensatz zu dem ersten tonal unausgeprägten die Tonart der IV, B-dur, deutlich ausspricht und damit, selbst der quasi mittlere Teil des Rondos, zur Berceuse, dem Mittelsatze des Ganzen, hinübergrüßt. Die Originalgestalt des zweiten Couplets ist — was die tonale Beziehung zur Berceuse noch hebt — der kantabelste Gedanke des Rondos, zugleich (auch dies ist nur logisch) dem ersten Thema des ersten Satzes rhythmisch verwandt, ohne sich ganz mit ihm zu decken. Ich verweise auf die unterschiedene Artikulation:



Bei dieser Originalgestalt, deren breiteres Sichdurchsetzen nur in einem größeren Aufbau den Gesamtcharakter nicht gefährdet hätte, bleibt es indessen nicht. Nachdem der C-Gedanke in normaler Achttaktperiode zur Tonart der Dominant moduliert hat, wird er, unter Rückfall nach seiner Ausgangstonart, wiederholt, vermittelst munterer Variation vor allem des Melos an den Gesamttypus des Satzes

angeglichen. Diesmal jedoch gilt die Modulation. Der erste Halbsatz des B-Couplets schließt sich an, durch Erinnerung an ein Teilmotiv des Rondeaus in ähnlichem Sinne beweglicher gemacht wie das C-Couplet; außerdem der harmonischen Bedeutung nach gewandelt, sofern der Gedanke von anderer Ebene her eintritt. Auch hier findet Wiederholung statt, und zwar mit Vertauschung der Rollen der linken und rechten Hand: das melodische Motiv geht polternd in den Baß über; das rhythmisch-harmonische Begleitmotiv erhält durch Verlegung in den Diskant und das obenaufliegende kontinuale c" einen akzentuierten, fast fanfarenhaften Klang. Was folgt, ist, von der eine Quint höheren Stufe aus, Repetition der Variante des C-Couplets und der Umgestaltung und Verdoppelung der ersten vier Takte des B-Couplets; welch letztere nunmehr ihrer Absicht nach verständlich werden.

Zunächst was die Verknüpfung mit der endgültigen Wiederaufnahme des Rondeaus angeht: die neue Erscheinung des Ausschnitts aus dem B-Couplet steht hier auf derselben Harmonie wie Takt 5—8 des Originals; es ist damit der Anschluß an die Inversion erzielt, die in das Rondeau hinüberleitet. Ferner steckt in der Umgestaltung ein treibendes Moment infolge des Widerspruchs, der zwischen der viermaligen Wiederholung der Stufen (V—I in F-dur) und der Ungeduld des melodischen Motivs, insbesondere nach seiner Verpflanzung in den Baß, besteht. Wir begreifen danach, woher es kommt daß die wörtliche Transposition der Variante des C-Couplets (von B-

nach F-dur) die melodische Gemächlichkeit der Urform vollends abstreift und weshalb der sequenzhafte Inversionsgedanke gleichfalls durch Umbildung in die stärkere Allgemeinbewegung mit hineingerissen wird; erst das auftaktige Motiv, das die Verzahnung mit dem Rondeau besorgt, bleibt notwendigerweise unangetastet. Das Rondeau selber erscheint in einer Erweiterung, die Elemente seines ersten und zweiten Auftretens gewandt verkoppelt. Eine ganz kurze Koda benützt nochmals das B-Couplet; das harmonische Begleitmotiv, das bis dahin den Rhythmus ♫♩|♩ gehabt hatte, erklingt dazu in ausgelassenen Achteln. Die Art, wie Schlag und Widerschlag der Gedanken sich mit Verschränkung wiederholen (ABA—CBC), rechtfertigt die individuelle Methode der Verknüpfung; bei der Rückkehr zu A war es abbreviierend möglich, mit BA auszukommen, abgesehen davon, daß B Elemente von A in sich aufgesogen hat. Motorisch wesentlich ist an dem Aufbau die Wirkung des C-Couplets, dessen leichte Gegensätzlichkeit — es rührt doch eben aus gemeinschaftlicher Urzelle her — die spielenden Energien erst völlig herausdrängt. — Der analytische Versuch läßt jenseits bloßen Behauptens fühlbar werden, inwiefern das Rondo in einem Gewebe unausschöpfbar lebendiger Beziehungen hängt. Sein Reiz steht auf der dadurch gewährten Ganzheit; das Gesamtgebilde ist die Eingebung, nicht der einzelne Einfall der mit andern seinesgleichen eine äußere Verbindung eingeht.

Die Sonatine steht mit dem ihr eigensten Wert in ihrer zeitlichen Umgebung allein da. Von der

Klaviermusik derselben äußeren Stufe blieben ungedruckt eine hübsche Humoreske und ein Scherzino; publiziert sind die drei Stücke op. 2 und die zweihändigen Variationen op. 5; beide Werke früheren Datums, das op. 5 sogar noch der Akademiezeit entstammend. — Von den drei Stücken haben das zweite und dritte, Berceuse und Rondo, das gleiche programmatische bzw. formale Thema wie Mittel- und Finalsatz der Sonatine. Die Gegenüberstellung offenbart bei musikalischem Geschick ein gewisses innerliches Ungelenksein; den größern Anlauf bemeistert der Komponist noch nicht mit gleichmäßiger Durchdringung: Schlankheit und Spitze fehlen. Von beiden gerundeter ist die „Berceuse", ein duftiges D-dur-Stück, das Chopinsche Effekte eindeutscht. Das Rondo atmet besonders im Hauptsatz die gesunde Wärme des volksliedhaften Versmottos; als Ganzes wirkt es formalistisch. Ähnlich das erste der drei Stücke, die Ballade, die weniger um ihrer selbst willen anzieht denn als Dokument dafür, welche über das Klavier hinausstrebenden Inhaltskeime die Phantasie des Künstlers bewohnten.

Auch die Variationen sind wesentlich interessant als Anhäufung musikalischen Materials. Sie ruhen auf einer spielerisch launigen Melodie aus dem Anfang des zweiten Aufzugs von Thuilles „Lobetanz", an der harmonisch eine von vornherein merkwürdig starke Hinneigung zur Dominantseite auffällt. Das nicht völlig Normale, das hierin liegt, wird im Verlauf der an den Stufengang sich bindenden Variationen naturgemäß noch hörbarer. Doch sind deren nicht allzuviele. Im ganzen wird das Thema nicht als

musikalischer Kern von umgrenztem Sinne behandelt, sondern als Gerüst, mehr oder minder zufälliger Anstoß, persönliche Eingebung und Empfindung auszuwirken. Ein Gesamtbild kommt auf diesem Weg nicht zustande. Wohl aber erhalten wir Einblick in verschiedenste Möglichkeiten des Komponisten. Gerade unter den Sätzchen, die das Thema zu sehr belasten, ist Eindrucksvolles. Ich erwähne nur Variation III (con fuoco), Variation VIII (più tranquillo), Variation XIII (presto scherzando) und die schon Endwirkungen anbahnende Variation XVII (Lento). Bei den beiden ersteren haben sichtlich Brahms' Händelvariationen Gevatter gestanden; welche übrigens, ebenfalls in den Fehler zu großer Entfernung vom Thema verfallen, vielleicht durch ihr Vorbild das Verfahren des Adepten mit beeinflußt haben. Zum Beschluß wird über der Linie der ersten vier Takte als Basso ostinato ein Finale gewichtig aufgebaut; hier macht sich besonders die pathetische G-moll-Partie und die Koda durch Energie und Tiefe bemerklich.

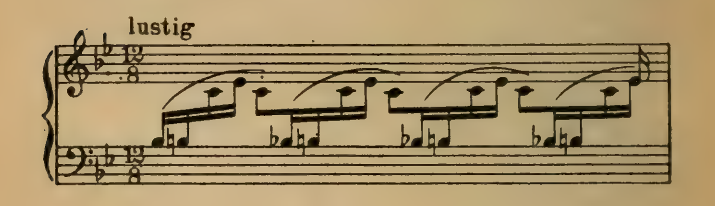
Wie weit der gereifte Künstler über diese Jugendarbeit hinausgelangt ist, um wie vieles ganzer er eine verwandte Aufgabe anpackt, zeigt das zweite Variationenwerk, das wir von Schmid besitzen: die Paraphrasen (op. 30) über ein Lisztsches Thema für zwei Klaviere, die, mit feiner Verbeugung, dem Lisztschüler und einstigen Lehrer Berthold Kellermann zugeeignet sind. Ihre Betrachtung sei deshalb an dieser Stelle eingefügt, obwohl wir damit vorgreifen. — Die schöpferische Tätigkeit setzt schon mit der Behandlung des Themas ein. Aus der Bénédiction de Dieu
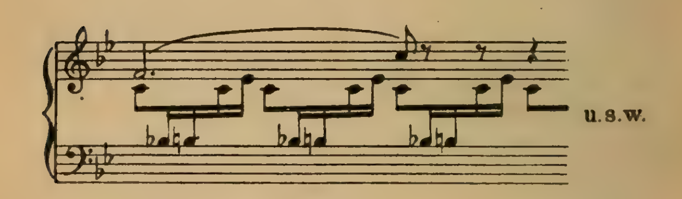
dans la solitude ist das D-dur-Intermezzo herausgelöst, das als musikalischer Typus den Consolations sich nähert, freilich flacher ist als diese. Das Stück ist nicht notengetreu benützt, sondern durch leichte Retouchen und einen Strich gebessert. Der Aufbau hat das Schema ABA. Im B-Teil gesellt sich der ♩. ♪ | ♩ = Motivik des A-Teils eine belebende Achtelbewegung zu, doch nur auf die Dauer von vier Takten. Schmid zieht aus der Zweiklavierigkeit den Gewinn, diese Bewegung sich begleitenderweise fortpflanzen zu lassen. Die Stockung, die das Original aufweist, wird dadurch behoben, gleichzeitig die Dynamik des B-Teils, die Liszt ins pp absinken ließ, zu mäßigem Gegensatz gegen die des A-Teils gesteigert. Hand in Hand mit der Steigerung geht die Verdoppelung der Altmelodie durch die untere Oktav im vorletzten Takt. In die Wiederholung des A-Teils legt das Original an der Kadenzstelle zehn Takte ein, die zunächst in romantischer Konvention unorganisch aufwallen, um danach auf eine ziemlich armselige Manier zum Schluß einzulenken. Diese Takte sind beseitigt. Das Stück empfängt so ein reineres Gesicht; was an schlichtem Espressivo in ihm enthalten ist, tritt edler in Erscheinung. — Die subtile Gestaltungsfähigkeit, die in der Umwandlung des Themas sich kundgibt, beherrscht auch die Variationen. Sie sind durchzogen von dem zart welken Duft, der aus Liszts Erfindung uns anweht. Trotz der Akzente, die erreicht werden, ist das Gesamt in der Hauptsache auf den intimen Zwiegesang der beiden Instrumente gestellt, der anmutet wie ein immer

tiefer sich einspinnendes Gespräch über Vergangenes. Die Charaktere der einzelnen Paraphrasen verlassen nirgends die Sphäre, aus der das Thema kommt; das Zitat aus der Faustsinfonie, das in die Gipfelung des Finales einfließt, ist darum nichts als Konsequenz: die Welt Liszts erscheint in distanziert gedämpfter Auffassung. Man halte die Hingabe an den Gegenstand, die dadurch bezeugt wird, gegen den genialischen Eigenwillen, mit dem Reger die Beethovensche Bagatelle seiner persönlichen Art unterworfen hat; vergleiche überhaupt Schmids Werk mit dem bekannten Regerschen, und man wird sich des Stiles beider gewisser werden. Schmid ist mit vollster Absicht der massigen Wirkung Regers aus dem Wege gegangen; obwohl es ihm kaum an der Innenkraft gefehlt hätte, Ähnliches zu fundieren. Sein Satz ist gegenüber dem Regerschen, fürs erste wenigstens, ganz dünn, gefühlt schmiegsam, aus der Spielgebärde der Hand herausgewachsen. Eine Reproduktion, die die, allerdings messerscharfe, Linie hält, muß von außergewöhnlichem Zauber sein.
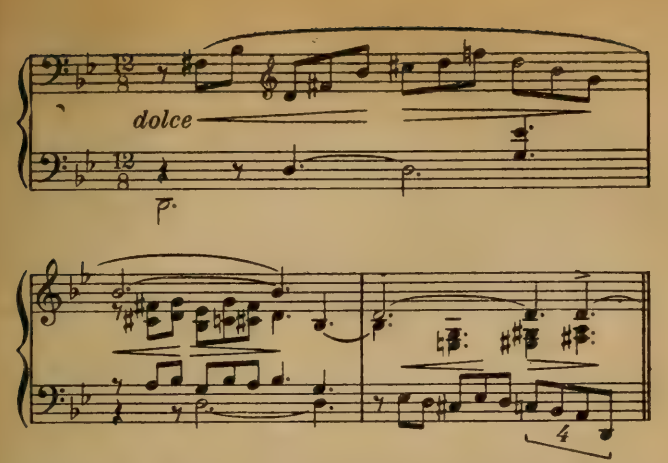
In den Entwicklungszeitraum, der „Lobetanz"-Variationen und Paraphrasen trennt, fällt noch ein Klavierwerk, die Phantasie: der Waldgang (op. 16). Keine fertige Leistung: Gebilde und espressivo sind hier noch nicht eins. Der Komponist ging darauf aus, ein wenngleich allgemein empfindungshaft gehaltenes Programm — wie schon erwähnt, rühren die sechs Verszeilen von ihm selbst her — musikalisch einzuschmelzen. Möglich, daß der bewußte Wille, der

Gesetzlichkeit der Töne nicht zu nahezutreten, die formalistischen Längen verschuldet hat, vor denen man sich einer gewissen Ermüdung nicht zu erwehren vermag. Einzelnes ist stark und eindrucksvoll. Mich persönlich berührt immer wieder besonders lebendig der Gedanke, der dem wesentlich elegischen Charakter des in weiten Intervallen gesangvoll ausladenden Hauptthemas koboldhaft neckend entgegentritt:





Ein ungreifbares Etwas von außermenschlicher Naturkraft wird damit zwingend verklanglicht. — Wundervoll, wahrhaft tiefe Rückschau in den Wald der Jugend, ist die Koda mit ihren eigentümlichen Zwischentönen, die schon das schummrige Zwielicht jüngster Eichendorffgesänge vordeuten. Takte wie die drei letzten vor dem ersten schlußvorbereitenden Einsatz der Tonika:



gehören zu jenen im Kleinsten bedeutsamen musikalischen Ereignissen, jenen Kostbarkeiten der Wehmut, von denen Nietzsche einmal im Falle Wagner mit widerwilliger Andacht spricht.

Wie die durch das türkische Liederbuch vollzogene Horizonterweiterung und der Eintritt in den Eichendorffkreis für die Vokalmusik Schmids Epoche macht, so für die Instrumentalmusik das Streichquartett (op. 26). Mit ihm beginnt die Reihe der Kammermusikwerke, die dem Beurteiler den Vergleich mit denen Pfitzners nahelegen. Es sind dies außer dem Quartett die Violinsonate (op. 27), das Blasquintett (op. 28) und ein auf drei Sätze angelegtes Klaviertrio, von dessen Manuskript ich bislang den ersten und den langsamen Satz gesehen habe. Beziehen wir die der Entwicklungsphase nach hierhergehörigen Paraphrasen und die fünf Tongedichte für Solobläser und Klavier mit ein, so haben wir von Pfitzner an Werk-

zahl nicht mehr Kammermusik. Und insgesamt nicht viel gewichtigere. — Die grundsätzliche Nähe beider Komponisten (dies wurde schon erörtert) beruht auf dem gemeinsamen klassizistischen Zuge zur Ganzheit und dem dadurch gegebenen Gegensatz gegen formalistischen Konservativismus einer-, schweifende oder konstruierende Zersetzung anderseits. Die Basis, von der aus diese Gesinnung sich auswirkt, ist allerdings verschieden. Pfitzner verleugnet nicht den Konnex mit der Bühne. Die Art seiner Würfe ist, obschon keineswegs theatralisch, durch ihn zum mindesten mitbedingt; sein musikalischer Weitblick rechnet mit einem irgendwie auszufüllenden Raume. Schmid ist zwar nicht absoluterer Musiker, doch dem Theater ganz fremd; und es ist weniger Raum als Richtung, Zielstrebigkeit, die sich in seinen Entwicklungen kundgibt. Geistig wiederholt sich auf anderem Gebiet das Verhältnis, das bei der Darstellung des Eichendorffbildes beider Komponisten skizziert wurde. Pfitzner ist, trotz des betont deutschen Fundaments, welthafter, von fließenderem Umfang. Schwärmerei, die noch nicht zusammengeraffte Kraft, rückschauende Müdigkeit, die es nicht mehr ist, umschreibt das Wesen seines Romantizismus. Schmid ist Deutscher in engerem, bodenständigerem Sinne. Ist männlich knorriger, von einer Energie, die genaue Grenzen sinnlicher umgreift. Er wird darum mit seinen Konzeptionen leichter und sicherer fertig als Pfitzner.

Das Streichquartett ist dessen bündiger Beweis. Zugestanden, daß beim Vergleich der beiden Quartette Pfitzner benachteiligt ist, sofern sein op. 13 ein per-

sönlich unreiferes Stadium bezeichnet als Schmids op. 26, und sofern dieser doch eben das durch Pfitzners Kammermusik gewonnene neue Niveau bereits voraussetzen konnte: die Gegenüberstellung gerade dieser Werke ist instruktiv; nicht zum wenigsten, weil sie aufdeckt wieso gesagt werden durfte, daß die gemeinschaftliche musikalische Tendenz in den Arbeiten Schmids noch präziser sich gestaltet als in denen seines unmittelbaren Vorgängers. — Rudolf Louis hat einmal ausgeführt *, daß Pfitzners Kammermusik in toto als konzentrierter Ausdruck seiner Persönlichkeit anzusehn sei. Wenn diese Anschauung bei einem der Kammermusikwerke besonders statthat, dann beim Quartett. Es enthält in der Tat den wesentlichen Pfitzner; gleichsam auseinandergelegt. Das ist nicht durchaus ein Vorzug. Der erste Satz gehört unter des Künstlers höchste, reinste Inspirationen. Seine Weise nimmt die gewisser spätbeethovenscher Quartettsätze auf. Wie Beethoven von kontrapunktischen Wirkungen der vokalen Epoche sich angezogen fühlte — das, vor und neben der Komposition der Missa solemnis betriebene, Studium war nur zum kleineren Teile zweckhaft —, so verrät hier Pfitzner schon den Schöpfer des Palestrina. Der musikalische Prozeß ist bei beiden Komponisten derselbe: wie aus dem mehrstimmigen Gesange des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die harmonische Stufe allmählich emportaucht, so scheint sie nunmehr wieder unter den, gegen sie indifferenter werdenden, horizontalen Wandel der Stimmen versinken zu wollen. Der Pfitzner-

* Die deutsche Musik der Neuzeit. II. Ausgabe. Seite 284 f.

sche Quartettsatz erhält durch den Vorgang etwas Entrücktes, eine fremdartig mystische, man möchte sagen: gotische Geräumigkeit. Hören wir danach das Scherzo in seinem sprühenden, beinahe spitzen Humor, so erhebt sich die Frage: wird es möglich sein, diesen und den unerfüllten ersten Satz unter ein Übergreifendes zu bannen? Der Komponist hat mit dem langsamen Satz eine Antwort gesucht. Es scheint jedoch nicht die reine Intuition, das unausweichliche innere Muß, das ihn dabei leitet; es scheint der Wunsch, eine im tiefsten Sinne bereits verratene Einheit wieder herzustellen. So werden wir trotz wundervoller Details, die die Phantasie des Musikers Pfitzner selbstverständlich hergibt, mehr für den Augenblick überredet als überzeugt; um mit dem Eintritt des Rondos, eines an sich köstlichen Stückes — den Hauptgedanken bildet das Tanzmotiv, das auch für den Engelreigen im Christelflein gedient hat — aufs neue und endgültig einen Riß zu empfinden. Die Synthese zwischen dem gewissermaßen Transzendenten und Diesseitigen ist nicht vollzogen. Was wir erleben, ist ein zweimaliger Widerschlag; der aber minder als notwendiger Ausdruck bildnerischer Spannungen denn als der einer psychologischen Folge sich darstellt: Inhalte Pfitzners stehen nebeneinander. Scherzo und Rondo sind traditioneller, handfester, aus gesunder Musizierfreudigkeit überlegen geformt; erster und langsamer Satz eigener, geistiger, dieser nicht ganz so rein wie jener, wohl aus der vermuteten Gewolltheit heraus. Die Einheit, die späterhin das Klavierquintett manifestiert, — einstweilen das größte Kammer-

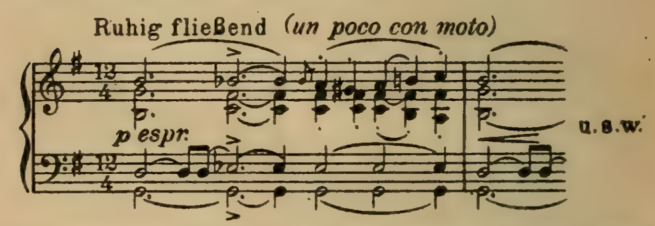
musikwerk des Komponisten — müssen wir hier jenseits der Satzgrenzen noch vermissen.

Schmids Quartett erreicht als Gehalt im einzelnen nicht die Höhe des Pfitznerschen. Dinge, wie sie dessen erster Teil ausspricht, liegen außerhalb seines Bereiches. Als ganzes Kunstwerk ist es geschlossener. Ich habe an anderer Stelle* darauf hingewiesen, wie sehr es Schmids Kammermusik bezeichnet, daß die Endsätze durchweg Konklusion bilden, daß das Verständnis jedes individuellen Organismus erst retrospektiv vom Finale her sich völlig erschließt. Die Erfahrung ist an den der Öffentlichkeit bereits übergebenen Werken in positivem Sinne zu machen. In negativem drängte sie mir das Manuskript der beiden Triosätze auf. Es war schlechterdings unmöglich, über den ersten zu einer Meinung zu kommen, solang er alleinstand. Der zweite, der einen immanenten Gegensatz, sagen wir besser: eine Achsendrehung des gleichen Charakters vermittelte, beleuchtete den ersten; dessen Physiognomie wurde plastischer. Allein in beiden Sätzen zusammen steckte noch ein ganz bestimmtes Maß gebundener Energien, und es schien nach dem, was vorlag, sogar schon kenntlich, welcher Bewegungstypus ungefähr deren Lösung herbeiführen müsse. Das Finale ist noch im Entstehen. Die Erwartung, wie es die von den ersten beiden Sätzen postulierte Allgemeinvorstellung verwirklichen werde, hat eigenen Reiz. Doch zurück zum Quartett.

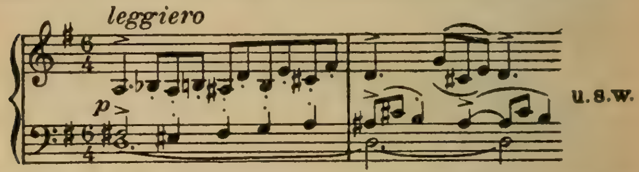
Der erste Satz (G-dur $^{12}/_{4}$) ist echter Eingang. Das

* Heinrich Kaspar Schmid. Augsburger Rundschau, II. Jahrg., Nr. 28 vom 17. April 1920.

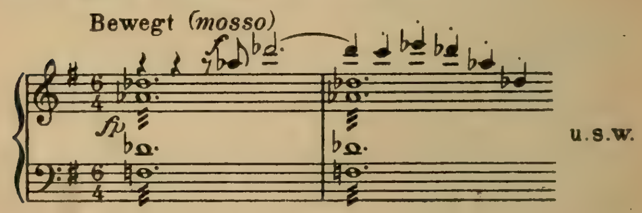
Unerfüllte, das auch der erste Satz des Pfitznerschen Werkes aufwies, prägt er in einer Weise aus, die sich letzten Endes naturgemäß der Definition entzieht. — In der Themenaufstellung lassen sich drei Charaktere unterscheiden. Ein idyllisch gebundener, der in erst noch gehaltener Fülle schwillt:



ein Leggierocharakter, der, durch vorausgehende Bewegung vorbereitet, ein spielendes Element hinzugefügt, ohne sich jedoch von dem Grundklang scharf abzuheben:
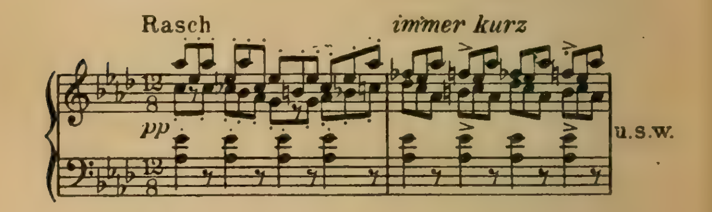


endlich mit dem Con-moto-Anhang eine Evolution des ersten Charakters zu höherem Drange: in einigen Takten über langsam fortschreitender Tremoloharmonie zackt sich die Linie energisch:



lenkt aber mit einem Sostenuto rasch zum Anfangsgedanken zurück. D. h. es sind, streng genommen, nur zwei Charaktere, und der scheinbar dritte ist bereits etwas wie die allerdings wiederum weitertreibende Synthese der beiden; sofern der motorische Anstoß, den der zweite gegeben, die Umbildung des ersten und die in ihn eingebaute Energieäußerung bedingt. Die untergeordnete Bedeutung des dritten Abschnitts wird übrigens auch dadurch markiert, daß er sich mit dem zweiten tonartlich zur Dominantgruppe zusammenschließt. Der dynamische Bogen, den die Themenaufstellung beschreibt und der dem Wesen nach ein immer wieder erneutes Aufquellen noch gleichsam erdverhafteter Kräfte darstellt, einer strotzenden musikalischen Vegetation, erhöht, weitet sich im mittleren Teil des Satzes. Dieser ist nicht Durchführung im Schulsinne, sofern das motivische Material des ersten Teiles erst gegen seinen Ausgang hin in unmittelbarer Kenntlichkeit mächtig wird. Ideell ist er es trotzdem, weil die neuen Gedanken, mit denen er arbeitet, aus dem gleichen Schoße geboren sind, überall eine Bruderschaft nur eben verschleiern. Ihr Auftreten wird nötig, weil die freiere, gelöstere Gesamtbewegung des Durchführungsteiles dem Charakter der anfangs kreierten Themen nicht anstände. Die Rückleitung zu diesen erfolgt ganz gemach. Man beobachte die Reihe, in der sie wiederkehren. Zunächst wird das Leggieromotiv eingestreut, dann in Rhythmus und Melos des ersten Gedankens vorgefühlt; danach werden beide Gedanken alternierend eingeführt, bis die Befriedung soweit gediehen ist, daß, nun doch noch nach einem

kleinen Stringendo, der erste Gedanke, klanglich verbreitert und verstärkt, vorgetragen werden kann. Der Umbau der Themenaufstellung in der Wiederholung zeigt indessen deutlich die Folgen der Durchführung. Der bewegtere Abschnitt der ersten Gruppe wie das energisch ausgreifende Moment des Anhanges zur zweiten ist nachdrücklich betont. Von ganz besonderer, erregender Schönheit ist die neue Überleitung von der ersten zur zweiten Gruppe. — Dem Gesamt des Satzes verbleibt noch der Eindruck von Gehaltenheit. Darüber strebt das Scherzo (As-dur $^{12}/_{8}$) hinaus. Es verselbständigt den Leggierocharakter des ersten Satzes zu vibrierendem Eigenleben:
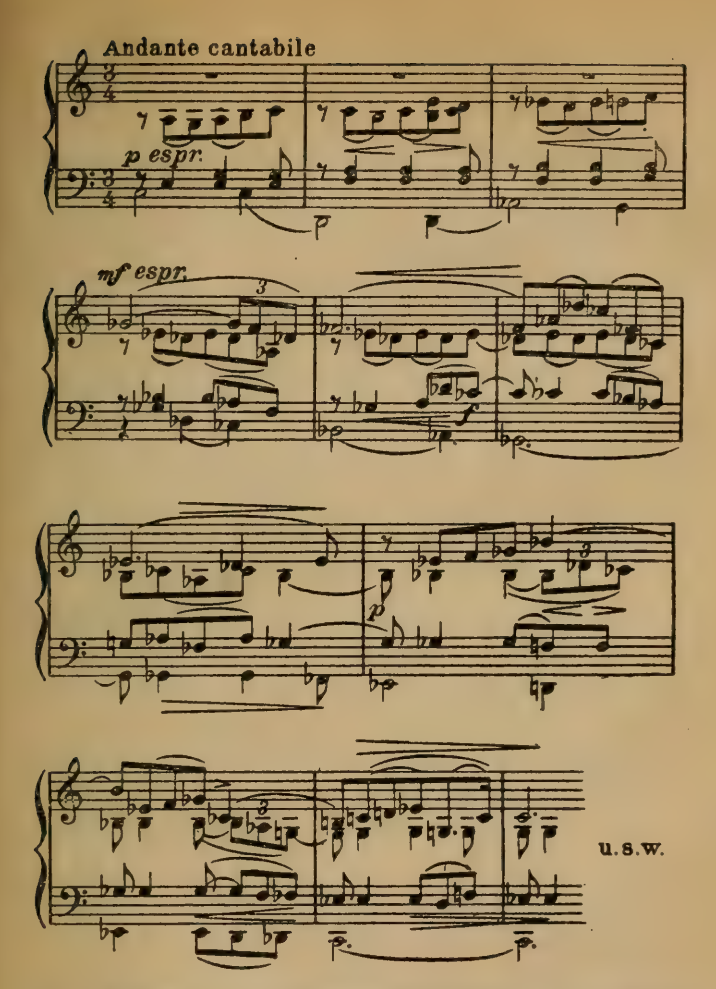


Daß von G nach der Tonart der phrygischen Sekund fortgeschritten wird, hat spezifische Bedeutung: dieses Hochziehen um den Halbton, gleichsam das Anspannen einer Saite, ist eine jener scheinbar leisen Wirkungen, die in der Bändigung mehr Energie verraten als hemmungsloses Auslangen. Der Hauptteil des Scherzos ist entsprechend dem Modus der tonalen Fortschreitung durchaus treibend; man wäre geneigt, ihn zunächst fast prickelnd zu heißen, enthielte dieser Ausdruck nicht ein Etwas von Tändelei, das sich mit

der hier latenten Kraft und ihrem Ethos nicht verträgt. Den mittleren Teil bildet eine beruhigende Musette; in G-moll: bei der Rückkehr zur Tonika tritt die der phrygischen Sekund näherliegende Skala in ihr Recht. Die Gegensatzwirkung ist um so stärker, als in der rhythmischen Behandlung der Dudelsackquinte G-d — der ♩.-Bewegung des Arcovioloncellos klappen auf dem jeweils dritten Achtel erst zwei Piccicatoviolinen, dann eine nach — die Erregung des Hauptteiles noch nachzittert. Der melancholisch-schäferliche Charakter der Melodik:



ergibt mit dem Dudelsack eine aus ursprünglichem Phantasieakt erwachsene Anschauungseinheit. Die stimmführerische Entwicklung dieser Melodik zur Zwei- und Dreistimmigkeit ist von einer unausdrückbar mit sich fortziehenden Intensität. Der kontrapunktischen Steigerung, während der auf jenes Nachklappen des Dudelsackrhythmus hatte verzichtet werden müssen, folgt ein rasches Absinken zu dunkel schwelgender Träumerei. Die Vermittelung besorgt äußerlich eine chromatische Linie, die, vorher nur in einer der Mittelstimmen als weiterleitender Kontrapunkt aufgetreten, nunmehr die Führung übernimmt; indes — noch über dem wiedergekehrten Dudelsack — ein neues, doch der vorausgegangenen Melismatik unmittelbar verwandtes Motiv diese abklingen läßt und gleichzeitig

die neue Situation vorbildet. Der Quartettsatz gewinnt hier einen seltsam tiefen Zauber. Die Töne horchen in sich hinein, sind allein mit sich; der Moment hat etwas Selbstvergessenes, zugleich Beängstigendes: denn er ist der einzige in dem ganzen Werk, in dem die sonst fühlbaren Energien zu rasten scheinen. Doch nur scheinen. Es wirkt ebenso einfach als genial, wie das richtungshafte Treiben des Hauptsatzes zurückgerufen wird. Die erste Geige läuft solistisch über der durch die Pausen weitergeltenden Dominantharmonie von As mit Wendungen, die (motivisch aus dem Vorherigen abgeleitet) das Intermezzo gewissermaßen zur „Kadenz" umdeuten, in den Eingang wieder hinein. Der Hauptsatz wiederholt sich gesteigert, noch gehetzter, erweitert und im Tonumfang geweitet. — Das Idyll der Musette entbindet Inhaltskeime der ersten Themengruppe des ersten Satzes zu spezialisierter Gestalt. Auch der langsame Satz (C-dur $^3/_4$) stammt von dort her, setzt aber gleichzeitig den Niederschlag der angedeuteten Intermezzostimmung voraus. Mit dem Unterschiede, daß, was dort gleichsam unterbewußt ausströmte, nun mit bewußter Versenkung gesucht wird. Ich empfinde diesen Satz, wenn hierin zu differenzieren überhaupt gestattet ist, als den eigensten des Quartetts. Die spezifische Gedrungenheit des Schmidschen Musizierens, die pathetische Innigkeit, die immer wieder begegnet, hat in ihm einen besonders prägnanten Ausdruck gefunden.



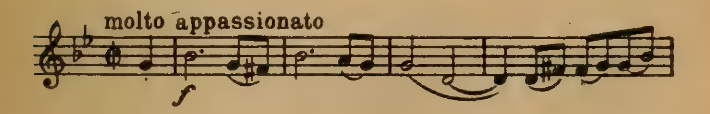
Die Methode der Stimmverschlingung, die engen Lagen, die obstinaten Synkopierungen, die Technik der übergängigen Motiventwicklung: alles drängt jene vege-

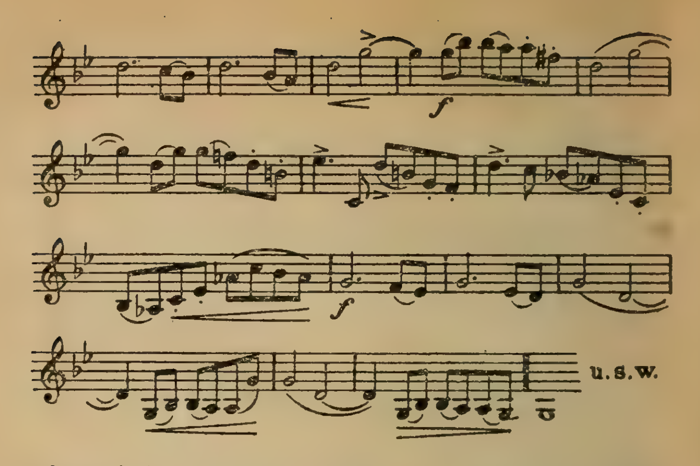
tativen Bilder, die sich vorm ersten Satze einstellten, abermals und in noch dichterem, verwachsenerem Sinne auf. Für den Fortgang des Gesamtwerkes sind in diesem Satz das Entscheidende die Abschnitte, die charakterisiert werden durch eine monotone ♪. ♬-Bewegung, in welcher vorwiegend Kontinualtöne mit oberen und unteren Nebennoten umschrieben erscheinen. Die Retardation, die hier stattfindet, motiviert, zu einem Teile wenigstens, die Entfesselung des Finales; die Satzeinheit wird dabei dadurch erhalten, daß die beherrschende Synkope in der Akzentuierung der Gegenstimmen ungestört weiterwirkt. Innerhalb des Satzes selbst erweist sich indessen schon die Unausbleiblichkeit kommender Entladung bei der Umgestaltung der Wiederholungen; zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt steht eine Einschaltung, die (insbesondere vor und mit dem tempo vivo) bereits den Anlauf andeutet, der den Hauptgedanken des Finales nimmt: eine aus Naturgesetzlichkeit der Töne aufquellende Vorahnung wie diese, nicht gewollte Verklammerung ist bezeichnend.

Das Scherzo trieb mit der anspannenden Rückung von G nach As der Impression nach über die Tonika hinaus. Es ist danach nur eine, allerdings mit anderen, normaleren Mitteln geübte Balance, wenn den langsamen Satz der Quintefall nach C unter ihre Ebene hinabläßt*. Das Finale (𝄵) stellt die Haupttonart

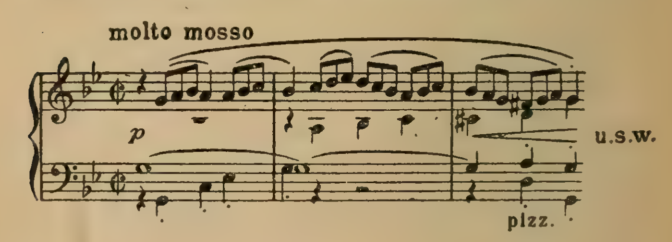
* Dabei ist die Abwärtsrückung des melodischen Hauptgedankens von C— nach Ces-dur ein Gegenstück zu dem Halbtonauftrieb des Scherzos. Auch der erste Satz des Klaviertrios bringt zu Beginn ähnliche Schiebungen: D-moll schillert dort nach Cis- und Es-moll.

wie die Musette als Moll her. Die Beziehung zum Bereich des Scherzos erscheint damit von vornherein akzentuiert. Die Reizbarkeit, beinahe Nervosität jenes Satzes jedoch ist überwunden; die auch dort noch zurückgedrängten Kräfte wirken unmittelbar. Charakteristisch dafür ist vor allem ein rhythmisches Moment, das herauszugreifen erlaubt sei: man vergleiche die volltaktig stakkatierte $^{12}/_{8}$-Bewegung des Scherzos mit den so viel laufenderen, auftaktig gebundenen Achteltriolen im ₵-Takt, wie sie vom Molto mosso an auftreten. — Damit ist eine Detailbindung benannt. Inwiefern das Finale den Zusammenschluß des Gesamtwerkes darstellt, das gehört vorzüglich unter die Tatsachen, die der begrifflichen Fassung widerstreben. Man kann allgemein feststellen, daß die drei bisherigen Sätze ein Unausgesprochenes offen lassen; es besteht die Notwendigkeit einer Auslösung, Auflösung. Eingangssatz und langsamer Satz, selbst noch das Scherzo, haben etwas Gehaltenes, Gebändigtes, Erdverhaftetes — ich wiederhole absichtlich schon gebrauchte Ausdrücke —; das Finale muß irgendwie dieser Gehaltenheit ein Ende, die in ihr noch verschlossenen Energien frei machen. Der erste Unisonoanlauf, mit dem langsamen Satz durch Anknüpfung an ein Begleitmotiv verzahnt, wirkt explosiv. Das Molto appassionato beweist in seiner weiten, über Motive des Anlaufs hinweggeschwungenen Linie:

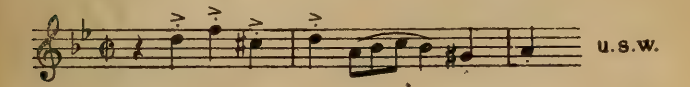




schon wieder Zügelung; schlägt damit eine Brücke nach rückwärts, ohne doch sich der Freiheit zu begeben, die allein der einfache Stufengang verbürgte. Im Gesamtsatz, dessen Aufbau an der Rondoform orientiert ist, spielt dieser Abschnitt die Rolle des Rondeaus. Vom Molto mosso, das, in immer neuen Wandlungen und Steigerungen, als Couplet dient, war schon die Rede. Nicht nur durch die Verwendung der Achteltriole an sich, sondern vor allem durch die Methode dieser Verwendung im Fluß der Horizontalen erhöht sich hier die Zügigkeit der Entwicklung:



Ein bereits in dem präludierenden Anlauf enthaltener, energisch gezackter Gedanke — hier empfinde ich einen Zusammenhang mit Elementen des Con-moto-Abschnittes der Themenaufstellung im ersten Satz — ist mit seiner harten Viertelbewegung an dieser Entwicklung je länger desto stärker beteiligt.



Die wuchtigste Kulmination, die scheinbar letzte vor der abschließenden Wiederkunft des Rondeaus, die in ff-Einschläge des Dominantsekundakkords einmündet, steht ganz unterm Zeichen seines Rhythmus. Es folgt nicht der erwartete rein musikantische Ausklang, sondern eine knappe Revue über Thematisches der bisherigen Sätze. Dieser Rückblick hat nichts von dem poetisierenden Zitieren und Verwerfen, dessen Vorstellung wir nach dem Beispiel der Neunten mit dergleichen zu verknüpfen gewohnt sind. Er bedeutet kein Sprengen der Form: die Stelle, an der er eintritt, ist die der Kadenz, die eine Ausweitung, eine Freiheit im Aufbau, an sich einräumt. Er ist vielmehr Mittel der Synthese. Das Finale setzt über die ersten drei Sätze so entschieden hinaus, daß ein nochmaliges Einschlingen ihrer Inhalte erforderlich wird. Das erfüllt dieser rückschauende Passus. In höchst interessanter Weise. Reminiszenz an den ersten Satz ist eine Umbildung des als besonders reizvoll bezeichneten Überganges von der ersten zur zweiten Gruppe in der Themenwiederholung. Jener Übergang war

zu ausgebildet, als daß er, ohne eine das Gleichgewicht haltende Wiederaufnahme, an seinem Ort nicht unlogisch übergehangen hätte: die allgemeine Lösung schließt also noch eine individuelle ein. Das Scherzo wird zunächst übergangen. Der erste Hauptgedanke des langsamen Satzes erscheint zum erstenmal in C- statt in Ces-dur: auch dies eine Entspannung. In die Rekapitulation des zweiten Gedankens verflicht sich schattenhaft nun auch eine Accelerandoerinnerung an das Scherzo, das, da sein Charakter dem des Finales am nächsten steht, am wenigsten der Erwähnung bedurfte. Von hier aus entwickelt sich mit wachsender Beschleunigung die Rückkehr zur Motivik des Rondeaus, das, nach annähernd notengetreuer Reproduktion des Eingangsanlaufs, endlich der Erwartung genügt. Den Satz beschließt eine, die Thematik von Rondeau und Couplet verkoppelnde Koda von einfach großem Wurf. Es sei betont, daß bis zur letzten Note nirgends die fatale Reißerstimmung Platz greift, die man in modernen Finales sonst entgegenzunehmen resigniert hat. Die Besprechung kann nicht den Anspruch machen, Analyse zu sein. Sie sucht lediglich die Empfindung der Einheit zu wecken, unter der das Werk lebt. Jedenfalls dürfte daraus hervorgehn, daß derselbe Gestaltungstrieb, der die Sonatine gebildet hat, im Quartett gesteigert, d. h. ebenso verfeinert als zu ausgreifenderer Gewalt und Freiheit erhoben, sich betätigt: die unterirdische Entwicklung von Jahren stößt mit einer erstaunlich fertigen, fortreißenden Leistung ans Licht.

Das Quartett entstand 1916 während eines idyllischen

Landsommers im Lager Puchheim; die Violinsonate (A-moll) im Spätsommer und Herbst 1918 im Felde. Zum Teil in einer Ruhestellung einige Kilometer westlich von Lille, zum Teil auf dem Rückzug: die Biographie hat das bereits erwähnt. Das Milieu der Entstehung mußte den Charakter des Werkes notwendig mitbedingen. Wer die spezifische Stimmung der letzten flandrischen Unheilsmonate selber an sich erfahren hat, spürt auf Schritt und Tritt ihr unabschüttelbar Alpdruckhaftes zwischen und hinter den Tönen: mir ist hierfür von Anfang an vor allem der Andantehauptgedanke des zweiten Satzes bezeichnend gewesen. Der Gesamteindruck des Werkes steht auf seiner männlichen, mannhaften, trotzig-fatalistischen Haltung, deren Härte nur durch Episoden, wie das zweite Thema des ersten Satzes, und den dritten langsamen Satz deutlich gemildert wird. Vorwiegend durch den letzteren, dessen breiter inniger Gesang die musikalische Widmung enthält. — Ganz so hoch wie das Quartett kann ich die Sonate nicht stellen. Sie ist, mit zufolge ihres Geburtsklimas, minder vollblütig als dieses. Die rhythmische Energie, die eine wesentliche Triebfeder von Schmids Erfindung ist, äußert sich hie und da fast ein wenig zu nackt. Namentlich in dem spröden Finale, das nur in wehrhaftester Reproduktion zur vorschwebenden Wirkung kommt. Dabei ist das Werk, ähnlich gewissen frühen Liedern, noch Auseinandersetzung mit Brahms: in der Technik des Klaviersatzes wie derjenigen des Gegeneinanderausspielens der beiden Instrumente, wenigstens was die Ecksätze anbelangt. Der dunklere, unlyrische Charakter, der spitzere und zugleich dröh-

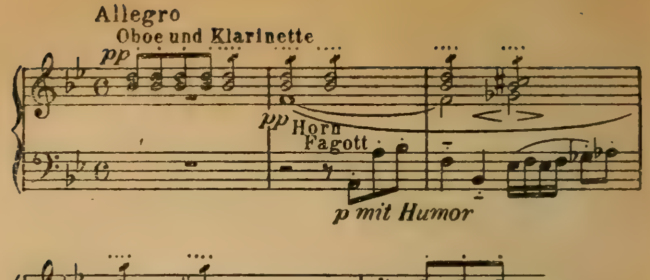
nendere Klang verwischt allerdings die unmittelbare Reminiszenz: auch an diesem Punkt hat die Wiedergabe mit ausgesprochener Herbigkeit einzusetzen.

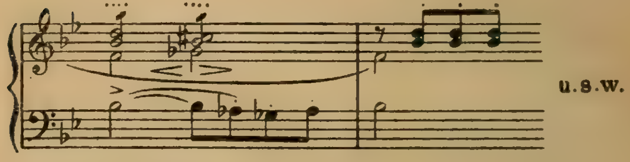
Die Violinsonate, so überpersönlich-sachlich sie dasteht, ist verschlossen, einsam. Das Blasquintett wirkt erheblich aufgeknöpfter. Ist einstweilen die Kammerkomposition Schmids, die, bei gelungener Aufführung, am leichtesten Resonanz finden wird. Den Anlaß zur Niederschrift gab eine Art Auftrag. Der Flötist der Bläservereinigung des Münchner Opern- und Akademieorchesters ersuchte, durch den Erfolg des Streichquartetts ermuntert, den Komponisten, sein Ensemble mit einer Arbeit zu bedenken. Schmid griff den Vorschlag auf; sofort, fast zwangsläufig, durch Klang und Art des Instrumentalkörpers in Spitzwegschen Vorstellungskreis hineingezogen: jenes bekannte, der Schackgalerie angehörige Serenadenbild, auf dem in mondbeschienenem Hof ein blasendes und streichendes Konsortium zu einem Altan hinauf musiziert, von dem ein zartes Profil sich herabneigt — dieses Bild war es, an dessen Zeit und Ort, Stil und Stimmung er sich zu halten gedachte. Eine Flucht also aus der Unerquicklichkeit der Zeitläufte in romantisches Land; auf den Wegen eines ähnlich sinnigen Realismus, wie ihn schon Wolf gepflegt hatte.

Schmids Phantasie zeigt eine unzweifelhafte Neigung, sich poetisch befruchten zu lassen. Der Waldgang, aber in abstrakterer Form auch schon Ballade und Berceuse sprechen davon. Selbst mit dem Quartett, sicherlich mit der Violinsonate, scheint mir etwas wie ein Programm verwoben. Daß es im Gegensatz

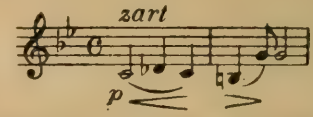
zum Waldgang in den Kammermusikwerken verhehlt wird, hat seine Ursache darin, daß jenes beethovensche „mehr Ausdruck einer Empfindung als Malerei" hier in entscheidendem Sinne gilt. Alle Musik, die ein Programm wirklich bewältigt, geht, wo nichts Parodistisches beschränkend hereinspielt, darüber hinaus, verschlingt es; baut, je ernster und tiefer sie sich dem Grundgefühl nach mit ihm identifiziert, aus eigener Machtvollkommenheit ihr neues Ganzes auf. Dies ist das Wesentliche am Quintett (wie an den ihm nachgekommenen Tongedichten, denen zum Teil gleichfalls näher bestimmte dichterische Bilder zugrunde liegen) und die Erklärung dafür, wieso das bloß Biedermeierisch-Serenadenhafte im Ablauf des Werkes zwar nicht verleugnet wird, aber von Satz zu Satz immer wieder jenseits dieses Vordergrunds, den Eindruck verfinsternd, eine Welt der Hintergründe sich auftut.

Quartett und Sonate sind normal viersätzig. Das Quintett, dreisätzig, zieht zwei Sätze zusammen. Dies wird durch die Gesamtanlage motiviert. — Der erste Satz (B-dur, C) ist durchgängig auf eine zunächst charakteristisch stakkatierte, späterhin auch zu gebundenen Bildungen übergehende Achtelbewegung gestellt. Obwohl das Herauspflücken einzelner Gedanken, wenn man kein Mitlesen der Partitur voraussetzen darf, vor diesem Werk noch untunlicher ist als beim Quartett, seien doch die zwei hervortretendsten Stimmungsträger mitgeteilt, von denen der eine:
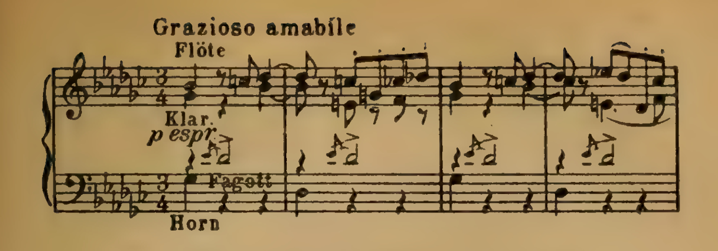


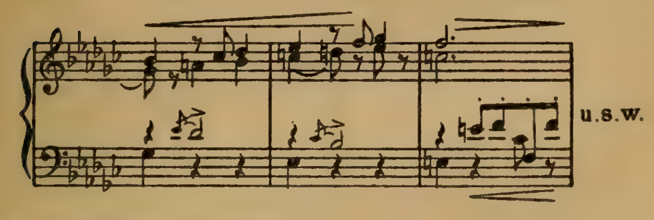


das humoristische, der andere:
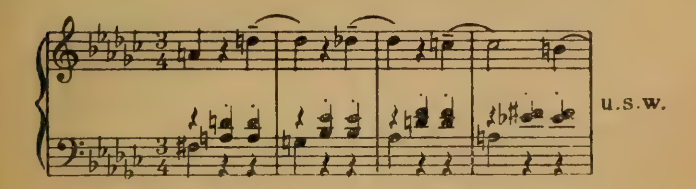


das lyrische Element des Satzes vorwiegend verkörpert. Das letztere Motiv wird erst von der „Durchführung" kreiert — es liegt in diesem Verfahren eine grundsätzliche formale Verwandtschaft zum ersten Satze des Quartetts —, erhält in der Reprise eine Stelle zwischen erster und zweiter Gruppe, beherrscht außerdem den Beginn der an die Durchführung gedanklich anknüpfenden Koda. Das Aufgereihte der Form, das damit schon angedeutet ist, entspricht dem lockereren Serenadencharakter. — Der zweite Satz (Ges-dur $^3/_4$) mit dem erweichenden Schritt der großen Terz unter die Tonika ist der sozusagen spitzwegischste des Werks. Die altväterische Grazie des Hauptgedankens, sein podagristischer Menuettschritt:
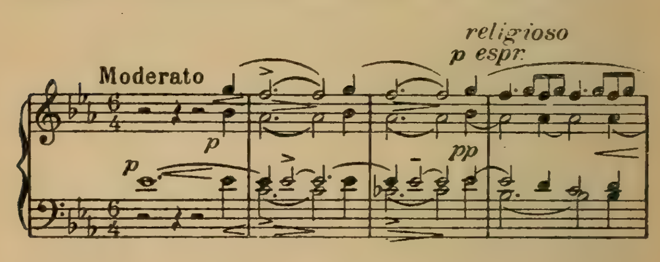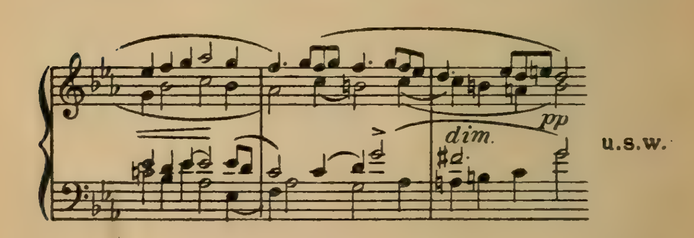




der walzerhafte Einwurf:



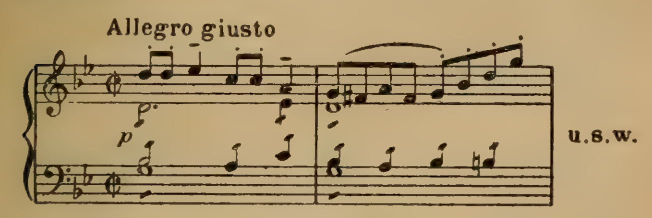
machen ebenso die Erscheinungen der Spieler wie die Vorstellung einer nächtlichen Blasmusik im Freien am sinnfälligsten. Die anmutige Schalkhaftigkeit dieses Satzes ist köstlich. Im musikalischen Detail ist er überaus subtil. Man betrachte sich daraufhin so etwas wie die Koda: wie auf die Rückung von D $^7_5$ nach Des $^7_5$, welche die Pianissimokuckucksrufe von Klarinette und Flöte vermitteln, diese erst zaghafte, dann süß aushauchende Wiederaufnahme der Thematik erfolgt, das ist schlechthin bezaubernd.

Es war vielleicht nicht bloß das amusische Interregnum der Rätezeit, was die Arbeit hier stocken ließ. Die beiden ersten Sätze zwingend zusammenzufassen stellte eine Aufgabe, die Abstand und neue Sammlung forderte. Der zweite Satz war kein eigentlicher Scherzocharakter — dazu zu gemächlich —, noch weniger Typus eines langsamen Satzes. Auf ihn ein Adagio zu setzen, wäre bedenklich gewesen; ebenso aber ihm ohne weiteres das ausgesprochene Finale nachzuschicken, das die Serenade doch eben verlangte. Im ersteren Fall wäre Überdehnung eingetreten, im anderen hätte es an einem irgendwie noch fälligen Gegensatze gemangelt. Die besondere Situation zeitigte die besondere und, sagen wir es gleich: geniale Lösung. Einer fließenden, zu zartem Gesang ausholenden lyrischen Einleitung (moderato $^6/_4$):

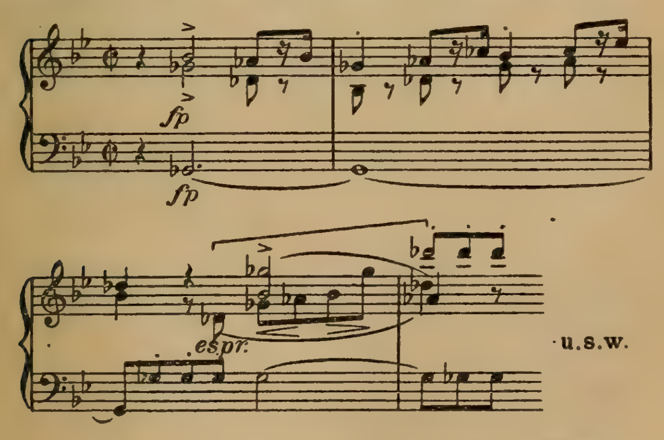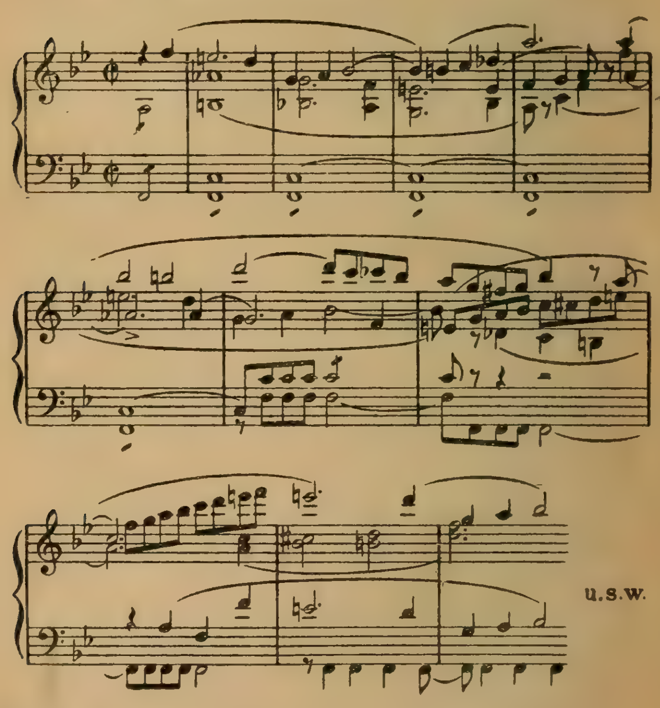




die in der Tonart der IV. Stufe (Es-dur) anhebt, über B-dur unter Berührung von Ges (!) weiterschreitend sich auf D $^7{}_5$ mit Erwartungen weckender Breite, doch in lichtest durchbrochenem Satz einrichtet, drängt ein lebhaftes, skurriles Allegro giusto (G-moll) auf dem Fuße nach:



Die begleitende Achtelbewegung greift auf Eigentümliches in der Faktur des ersten Satzes offenbar bewußt zurück. Die Modulation entwickelt sich von G-moll über F-dur, das der markante Vortrag des Hauptgedankens durch das Horn und der Orgelpunkt betonen, in der Richtung auf B-dur. Der zweite Gedanke:



setzt jedoch mit Trugschluß in Ges ein, der Tonart des zweiten Satzes: auch der Einfall als solcher hat Beziehung zu dessen Motivik. Im Fortgange dieses Abschnitts spielt vor allem die Umkehrung des Legatoanhangs (der im Notenbeispiel überklammert ist) eine je länger desto ausschlaggebendere Rolle: die Empfindung schwillt allmählich zu nobler Schwärmerei. F-dur setzt sich wiederum durch, und über einem abermaligen Orgelpunkt auf der Tonika, der den Struktursinn des vorhergegangenen repliziert, entfaltet sich eine Kantilene von berückender Schönheit:



Der Orgelpunkt ist unerfüllt; eine leise Unruhe bebt von der lyrischen Ergießung nach; in dem gleichsam Fuß für Fuß vorsetzenden Weiterschreiten spricht eine deutliche harmonische Richtung sich zunächst nicht aus. F 7 und D 7, die zu B-dur und G-moll gehören (!) schillern ineinander. E 7 löst sie ab, und daneben stellt sich, in genauer Parallele zu dem vorherigen Wechsel, Cis 7. Das bedeutet ein entspannendes Absinken unter die zwischen B und seiner Moll-Parallele schwankende Tonalität. Der melodische Exzeß scheint die Extensität der stimmführenden Kräfte gedämpft zu haben. Der Fagottbaß rückt langsam von F abwärts nach Cis, auf dem er Halt macht, das Horn zieht darüber in einer, trotz einzelner großer Intervalle, tastenden Linie abwärts, indeß die übrigen Hölzer mit dem noch über dem Orgelpunkt auf F kreierten auftaktig rhythmischen Motiv ♪ | ♩ 𝄾 ♪ ♩ die Harmonie erfüllen. Der hinhaltende Passus übt, in seiner vorübergehenden Unbestimmtheit, einen Reiz, ähnlich dem jenes Intermezzos im Mittelsatze des Streichquartettscherzos. Wir gelangen zur Motivik des Es-dur-Eingangs zurück; der, nach vier Takten chromatischer Rückungen, zunächst unter Mischung nach B zentriert, dann nach G moduliert und mit kurzem, die Parallelstelle des Anfangs abbreviierenden Ausbau der D $^7_5$ ins Allegro giusto mündet. Dieses wird bis zum Trugschluß nach Ges notengetreu wiederholt, in normaler Reprise; der Ges-dur-Gedanke wandelt sich unter Ausschaltung des lyrischen Moments zu einem leichten Stretto mit Schluß nach B. Über einem Orgelpunkt auf B wird an die Kantilene gemahnt, die sich über dem

auf F entfaltet hatte, und, unter zurückhaltender Benützung des dort geschaffenen Materials, eine knappe Koda gestaltet.
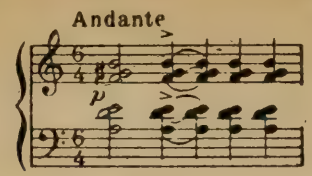
Man sieht: auch dieser Satz hat, wie der erste, etwas Aufreihendes. Dabei ist das Manuskript insofern interessant, als die erste Niederschrift, erheblich länger als die endgültige Fassung, nach dem tonal schwankenden Intermezzo die Einleitung in ihrer ganzen Ausdehnung repetiert und das zweite Allegro giusto mit kräftiger Weiterbildung der Motive durchführungsartig entwickelt hatte. Der eine Eingriff wird sofort verständlich: es mußte zwar an Gedanken der Einleitung des Gleichgewichts wegen erinnert werden; doch eben ihr Einleitungscharakter verbot, sie in den internen Zusammenhang des Satzes nochmals einzuverleiben. Allein auch der Strich ist minder unbarmherzig als man zunächst meinen möchte: einmal aus Balancegründen Folge der vorausgegangenen Kürze, daneben gewissermaßen durch die Natur des Abschnitts bedingt, der, in sich geschlossen, ohne abermalige Replik die den Satz monströs gemacht hätte, fernere Ausgestaltung nicht litt. Der Einblick in die Werkstatt ist lehrreich: der Künstler hat mit unfehlbarem Instinkt alles Wuchernde abgetrennt, ohne das lebendige Fleisch auch nur zu ritzen. Die Konklusion wird vollkommen. Ich versuche ihr Wesentliches zusammenzufassen. — Es wurde gesagt, daß das Grazioso amabile eine Art Mittelcharakter sei, weder Scherzo noch langsamer Satz. Das Allegro giusto entspricht fürs erste dem noch ungelösten Scherzobedürfnis; eine Auffassung, die durch

die Einsatztonart G-moll unterstützt wird: an kompositionell so akzentuierter Stelle wäre die Parallele der eigentlichen Tonika sonst kaum motivierbar. Gleichzeitig enthält es, was das Finale an Kehrausstimmung enthalten mußte, und schlägt mit der notwendigerweise energisierten Achtelbewegung einen Bogen zurück zum ersten Satz. Daß die behäbigere Des-dur-Thematik des Abschnittes sich auf das Grazioso zurückbezieht, sei nochmals betont. Wie das Allegro ungelöstes Scherzobedürfnis, so befriedigen das vor allem in der Durchführung des ersten Satzes geweckte lyrische Verlangen die Einleitung und der breite F-dur-Aufschwung; in verschiedenem Sinne: daß beide bei ihrer Wiederholung stark gekappt werden, geschieht im Interesse der dem Ausgange zustrebenden Beschleunigung des inneren Zeitmaßes. Tonal wichtig sind im Finale die hervorgehobenen Orgelpunkte auf F, weil sie den definitiven Rückfall nach B begründen. Die breite lyrische F-Episode scheint mir außerdem dem Es-dur des Eingangs (V gegen IV, Oberquint gegen Unterquint der Tonika) die Wage zu halten. Ich empfinde auch zwischen diesem Es-dur und dem Absinken unter die Ebene der Mischtonalität in jenem dem F-dur-Aufschwung folgenden Intermezzo eine Beziehung. Doch ist damit die Grenze des Definierbaren bereits merklich überschritten. In toto ist die starke Kombiniertheit des Finales vor allem durch die Stellung des zweiten Satzes zum ersten bedingt. Die Kombination wird verständlich nur als Konsequenz des Vorausgegangenen; wiederum dieses nur durch sie geklärt und gerundet. Daß der Vorgang dem genießen-

den Hörer einfach selbstverständlich ist, bezeugt die Gewachsenheit des Werkes. — Dem Gesamteindruck nach ist das Quintett dem Quartett mindestens ebenbürtig. Es ist vielleicht minder stark als dieses, doch ohne Frage leichter, blühender. Die Erfindung ist freier noch als dort, insbesondere im Lyrismus: ich kenne wenig, eigentlich nichts von neuester Kammermusik, was an vollem, gesundem Ausströmen bei tiefster Sicherheit, angeborenem Adel den hierhergehörenden Partien des Finales gleichkäme. Der technischen Betrachtung ist die Partitur Anlaß immer neuer Freude. Schmid hat die Instrumente aufs feinfühligste individualisiert — bescheidene, doch bezeichnende Proben bieten die mit Instrumentationsangabe versehenen Notenbeispiele — eines jeden Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb des von vornherein gezogenen Kreises ausgeschöpft.

Die fünf Tongedichte für Bläser und Klavier (op. 34) bilden insofern ein Komplement, als der Künstler sich bei ihnen die Aufgabe stellte, die im Quintett mit, obschon vertieftem, Humor behandelten Instrumente nunmehr eine durchaus ernste Rede führen zu lassen. Das Horn singt seine romantische Waldweise seltsam fern und versunken. Das Fagott entwickelt reifes, nordisch bardenhaft anmutendes Pathos. Die Klarinette wirkt jungfräulich schwellend; die Hoboe abgeklärt pastoral. Der Flöte endlich ist der eindrucksvollste Klang entlockt: das ihr gewidmete Stück atmet eine geistige Leidenschaftlichkeit, eine in Momenten ans Irre streifende Ekstase des Außer-, Übersinnlichen, die es, abgesehen von seiner Ausdehnung, zum bedeutend-

sten der Reihe macht. Jede der fünf Arbeiten ist einprägsam, diese mit dem sich förmlich einbohrendem:



ihres Eingangs, der einen alten Acciaccatureffekt erneuert, am meisten. Der Klaviersatz ist beachtenswert, weil er die Brahmssphäre sichtlich hinter sich gelassen hat. Auffallend durch ganz persönliche Schönheit sind vor allem Dinge wie die phantastische, schon durch Takte des „Pilgers" vorbereitete Technik der Akkordbrechung im Hornstück und die Behandlung des musettenartigen Mittelsatzes der Klarinettenkomposition: in beiden Fällen ist impressionistische und Strukturwirkung glücklich vereinigt.

Fortschreitende Abkehr von Brahmsschem Klaviersatz beweist auch, in den beiden vollendeten Sätzen, das erwähnte Klaviertrio (op. 35). Wir sind damit beim Werk des Tages und am Ende der Einzelbetrachtung angelangt.

Vom Gesamtcharakter des Schmidschen Kammermusikschaffens ist beim Vergleich mit Pfitzner im Hinblick auf Ausdruckseigenschaften schon die Rede gewesen. Wir haben über die musikalische Sprache als solche noch ein paar abrundende Andeutungen hinzuzufügen.

Es liegt im Wesen der Sache, daß man bei der Beurteilung einer Neuerscheinung zunächst nach Möglich-

keiten einer Anknüpfung an Bekanntes sucht. Jeder Künstler, auch der bewußt sich abschließende, nimmt auf, verarbeitet. Bei Schmid ist der für die Struktur des Tongebäudes entscheidende Faktor die Unmittelbarkeit und Stärke in der Behandlung des Einfachsten, sein Hang zu ihm: jene Neigung zum Kindlichen, Volkstümlichen, von der das Kapitel über die Vokalmusik gehandelt hat, auf das Material der Kunst übertragen. Das Haus hat darum Fundament, hängt nicht, wie heut bei so vielen, in halber, unsicherer Schwebe. Hand in Hand damit geht die gewissermaßen sachliche Fähigkeit, ursprünglich zu musizieren. Ein slawischer Einschlag scheint wirksam. Niederbayern hat böhmischen Zuzug; was seine ländliche Musik verrät: der Historiker wird sich in diesem Zusammenhang um den Stammbaum des Komponisten zu kümmern haben. Uns ist von erster Wichtigkeit die rassehafte Kraft als solche, die Schmid dem österreichischen Nachbarn nähert, bei dem das Mischblut beinahe Regel ist. Man versteht, daß auf derartiger Basis die Verarbeitung von Einwirkungen als ein durchaus natürlicher Verwachsungs- bzw. Abstoßungsprozeß sich vollzieht; welche intellektuellen Oberflächenerscheinungen ihn auch begleiten mögen. Ich habe, insbesondere bei den Klavierliedern, von Auseinandersetzung mit fremden Einflüssen berichtet aber stets erklären dürfen, daß der Anreger irgendwie enteignet sei. Der Vorgang ist unliterarisch; was von des Künstlers Verhältnis zum Dichtwerk gesagt wurde, hat auch hier Geltung. Eine eigentliche Abhängigkeit treffen wir nirgends an. Wohl aber wird

ehrfürchtiges Vertrautsein mit den Schätzen musikalischer Kultur allenthalben kenntlich. Darüber hinaus bestehen Wahlverwandtschaften. Die nächste, zeitlich bedingte, mit Hugo Wolf, dessen im Grunde gleichfalls konservative Musikernatur unter dem Überdruck der Wagneratmosphäre nicht völlig frei wurde. Von Älterem blickt gelegentlich Chopin herein. Auch eine innerliche — nicht die modisch gemachte — Zugehörigkeit zu Bach wird fühlbar. Das Verhältnis zu Brahms ist äußerlicher als man erst annehmen möchte. Mit Reger, der in Ausschlaggebendem der gleichen Linie folgt wie dieser und, mit freilich ganz persönlicher Betonung, als der Führer der jüngeren Kammermusikbewegung anzusehn ist, verbindet so gut wie nichts. Auch mit Pfitzner beobachte ich, trotz der Gesinnungsnähe, nur schwache Berührung. — Über all das wird, aus größerer Distanz, späterhin ausführlich zu handeln, einzelnen technischen Eigentümlichkeiten derTonsprache wird eine systematische Untersuchung zu widmen sein.

Daß Abhängigkeit sich nicht ausprägen kann, dafür ist letzthin verantwortlich der, immer wieder neue Organismen als individuelle Ganze durchdringende, primäre Einheitstrieb, die tiefe Zusammenschau, die wir als das, mit der Zeitentwicklung und gegen sie, Typische der Schmidschen Produktion in den Vordergrund der Erörterung gerückt haben. Diese ist es auch, die dem Werk jenes tragende Etwas mitgibt von der nur dem Schöpfer überwiegend germanischer Abkunft verliehenen musikalischen Transzendenz, die dessen vollendete Leistung von je über die des Slawen oder Romanen gestellt hat.

Es ist ein mißliches Geschäft zu prophezeien. Wer den Weg eines jugendlich Aufstrebenden prognostiziert, kann erfahren, daß ihn Ergießungen künstlerischer Pubertät irregeleitet haben. Ereignet sich bei einem Vierziger ein Durchbruch bis dahin gefesselten Gestaltungsdranges, wie er mit Schmids Streichquartett eintrat, so schwindet — ganz abgesehen von dem bereits vorhandenen Nachwuchs — die Gefahr einer Täuschung. Es wurde eingangs gesagt, das Werk Schmids verspreche gesunder Reaktion wesentliche Energie zuzuführen. Vornehmster propagandistischer Zweck der Darstellung mußte sein, dies einleuchtend zu machen; Anteil zu werben, der dem Werke danke, ihm die Lebensluft schaffe, darin es gedeiht.

Das Werk selber zeuge, überzeuge nun.

(Geschrieben in den Monaten August bis Oktober 1920)

Verzeichnis der Werke

Op. 1:

Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Alfred Schmid Nachfolger, München.
1. Ein Lied vom Weine (O. E. Hartleben).
2. Tränen (S. H. Mosenthal). (Komp. 1901.)

Op. 2:

Drei Stücke für das Pianoforte. K. Ferd. Heckel, Mannheim.
1. Ballade.
2. Berceuse.
3. Rondo. (Komp. 1904.)

Op. 3:

Eine Sonatine (im Volkston) für Klavier zu zwei Händen, der musikalischen Jugend zugedacht. K. F. Heckel, Mannheim. (Komp. 1904.)

Op. 4:

Drei Lieder im Volkston für vierstimmigen Männerchor a capella. K. F. Heckel, Mannheim.
1. Drei Rosen und drei Lilien (Max Reder).
2. Als ich dich kaum gesehn (Theodor Storm).
3. Der Weg zum Glück (Anna Ritter). (Komp. 1904.)

Op. 5:

Variationen über das Lied „Will mein Junge Äpfel haben?“ aus Ludwig Thuilles Oper „Lobetanz“, für Klavier. Wunderhornverlag, München, 1911. (Komp. 1902.)

Op. 6:

Altenglisches Schlummerlied „Lullai, lullo, mein Kind", für eine Frauenstimme und kleines Orchester. Partitur und Klavierauszug. B. Schotts Söhne, Mainz. (Komp. 1904, uminstrumentiert Dezember 1917.)

Op. 7:

Aus stillen Stunden. Vier Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. Dr. Heinrich Lewy, München.

1. Nachtlied (Karl Stieler).
2. Morgenlied (Albert Sergel).
3. Schlummerlied (Albert Sergel).
4. Tanzlied (Albert Sergel).

Op. 8:

Drei Lieder für Bariton und Klavier. Dr. Heinrich Lewy, München.

1. So wandl' ich in Gedanken (Friedrich Rückert).
2. Sternbotschaft (Wilhelm Hertz).
3. Lied des fahrenden Schülers (Paul Heyse).

Op. 9:

Lieder und Duette mit Begleitung des Klaviers. Dr. Heinrich Lewy, München.

1. Liebesflämmchen (C. F. Meyer).
2. Letzter Wunsch (Wilhelm Hertz).
3. Schöne Nacht (Karl Busse).
4. Des Apfelbaumes Frühlingstraum (Anna Ritter).
5. Komm, gib mir die Hand (Albert Sergel), Duett.

Op. 10:

Vier Männerchöre. Dr. Heinrich Lewy, München.

1. Ave Maria (Albert Matthäi).
2. Nachtgebet (Albert Sergel).

3. Blühende Gräber (Wilhelm Hertz).
4. Unter Rosen (Albert Sergel).

Op. 11:

Männerchöre. Dr. Heinrich Lewy, München.

1. Morgenmut
2. Rosen
3. Gute Nacht
4. Die tapfere Kehle

(Gustav Falke).

Op. 12:

Vier Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1912.

1. Regen.
2. Wunsch.
3. Beim Schlafengehen.
4. Grabschrift.

Op. 13:

Vier Gedichte usw. für eine Singstimme und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1912.

1. Ich wandre (J. von Eichendorff).
2. Narrenlied (Gustav Falke).
3. Zum neuen Jahr (Mörike).
4. Unter blühenden Bäumen (Wilhelm Hertz).

Op. 14:

Zwei Weihnachtsgesänge mit Instrumentalbegleitung für einstimmigen Mädchen- (Knaben-) Chor.

a) Christkindleins Wiegenlied, mit Begleitung von vier Violinen und Harmonium (Volkslied).
b) An der Krippe, mit Begleitung von zwei Flöten, Hoboe, Fagott und Klavier (Albert Sergel). Par-

titur und Stimmen ungedruckt. — Bearbeitung für eine Singstimme und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1912.

Op. 15:

Ringelreihen, 21 Kinderlieder von Albert Sergel für eine Singstimme und Klavier. Zwei Hefte. Wunderhornverlag, München, 1912. (Komp. 1907/08.)

1. Heft:

1. An der Krippe. 2. Nüsse knacken. 3. Aus Feld und Wiese. 4. Abendlied. 5. Auf Vaters Knien. 6. Strandfestung. 7. Im Maien. 8. Um den Ofen herum. 9. Leckermäulchen. 10. Des Kindes Abendgebet. 11. Wiegenliedchen. 12. Am Strande. 13. Löwenzahn.

2. Heft:

14. Willkommen. 15. Bei den Tauben. 16. Beim Regen zu singen. 17. So eilig? 18. Das Mäuschen. 19. Umzug. 20. So reich? 21. St. Niklas auf der Wanderschaft.

Op. 16:

Waldgang, Fantasie für Klavier. Wunderhornverlag, München, 1912. (Komp. 1909.)

Op. 17:

Fünf Gedichte usw., für eine Singstimme und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1913.

1. Rotkehlchen (Hermann Lingg).
2. Warum? (Anna Ritter).
3. In der Nacht } (Albert Sergel).
4. Müde }
5. Im Saatgefild (J. G. Fischer).

Op. 18:

Der Spielmann, nach Gedichten von Albert Sergel für eine Singstimme und Pianoforte. Ungedruckt.

1. Unterwegs.
2. Spielmannssehnen.
3. Dem Ende zu.

Op. 19:

Türkisches Liederbuch für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten des Assim Agha, nachgedichtet von B. Schulze-Smidt. Wunderhornverlag, München, 1917.

1. Tue der Bröckchen vier beiseite!
2. Nachtigall (Bülbül).
3. Mondlicht (Maitab).
4. Das harte Wort.
5. Die Schreibfeder (Kalem).
6. Am Brunnenhause (Schadrowanda).
7. Zigeunerin (Tschingane).
8. Qual (Djèfa).
9. Stolz (Kebir).
10. Türkis (Piruze).
11. Das Fenstergitter (Pendschere kafesi).
12. Perle (Judschü).
13. Rat (Nasihat). (Komp. 1911/13.)

Op. 20:

Kleine Lieder für eine Singstimme und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1913.

1. Das Scheiden (Arno Holz).
2. Die Prinzessin (Björnson).
3. Schutzengel (Richard Dehmel).
4. Sehnsucht (Anna Ritter). (Komp. 1904.)
5. Die Verschmähte (Gustav Falke). (Komp. 1912/13.)

Op. 21:

Drei Lieder für drei Oberstimmen a capella. Wunderhornverlag, München, 1913.

1. Maria auf dem Berge (Wiegenlied).
2. Ständchen (Clemens Brentano).
3. Die Schnitterin (Martin Greif). (Komp. 1912/13.)

Op. 22:

Ein Weihnachtslied für vierstimmigen Jugendchor, Soloviolline, Harmonium und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Op. 23a:

Drei Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff für gemischten Chor a capella. Wunderhornverlag, München, 1913.

1. Mittagsgruß (sechsstimmig).
2. Der Abend (fünfstimmig).
3. Die Nacht (fünfstimmig). (Komp. Sommer 1913.)

Op. 23b:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, Gedicht von August Graf von Platen für sechsstimmigen gemischten Chor. Wunderhornverlag, München, 1913. (Komp. Sommer 1913.)

Op. 24:

Drei Lieder für Bariton und Klavier. Wunderhornverlag, München, 1916.

1. Vor einem heiligen Hieronymus von Dürer (O. H. Graf von Loeben).
2. Der Mensch (Matthias Claudius).
3. Der Dichter (Eichendorff). (Komp. Sommer 1913.)

Op. 25:

Sieben dreistimmige Jugendlieder (mit Klavierbegleitung) nach Gedichten von Friedrich Güll. Wunderhornverlag, München, 1917.

1. Frisch auf!
2. Tanzliedchen.
3. Spruch von der Kirche.
4. Wenn die Kinder schlafen ein.
5. Osterhäslein.
6. Sommernacht.
7. Waffenschmied. (Komp. 1916.)

Op. 26:

Quartett G-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Partitur und Stimmen. B. Schotts Söhne, Mainz. (Copyright 1920.) (Komp. Sommer 1916.)

Op. 27:

Sonate A-moll für Violine und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz. (Copyright 1920.) (Komp. August bis Oktober 1918.)

Op. 28:

Blasquintett B-dur für Flöte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott. Partitur und Stimmen. B. Schotts Söhne, Mainz. (Komp. Februar bis September 1919.)

Op. 29:

Drei Lieder für eine Singstimme und Orgel. B. Schotts Söhne, Mainz.

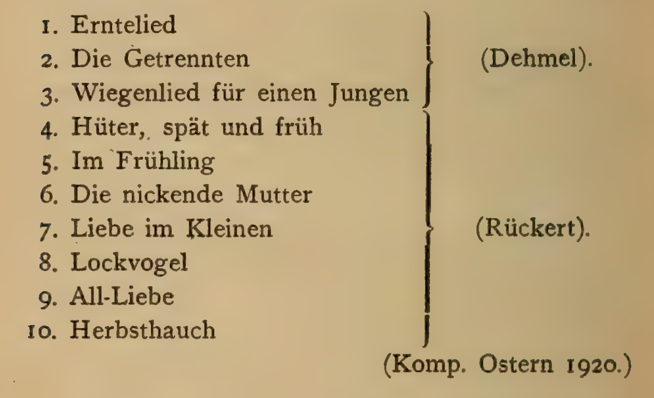
1. Im Abendrot (K. G. Lappe).
2. Vater unser.
3. Marienlied (Eichendorff). (Komp. Spätjahr 1919.)

Op. 30:

Paraphrasen über ein Thema von Liszt für zwei Klaviere. B. Schotts Söhne, Mainz. (Copyright 1920.) (Komp. Dezember 1919 und Januar 1920.)

Op. 31:

Liederspiel zur Laute (Gitarre) oder auch Klavier nach Gedichten von Dehmel und Rückert. B. Schotts Söhne, Mainz.



Nr.	Titel	Dichter
1.	Erntelied	(Dehmel).
2.	Die Getrennten	
3.	Wiegenlied für einen Jungen	
4.	Hüter, spät und früh	(Rückert).
5.	Im Frühling	
6.	Die nickende Mutter	
7.	Liebe im Kleinen	
8.	Lockvogel	
9.	All-Liebe	
10.	Herbsthauch	

(Komp. Ostern 1920.)

Op. 32a:

Klang um Klang, drei Gedichte von J. von Eichendorff, Zyklus für eine hohe Stimme und Orchester. Partitur und Klavierauszug. B. Schotts Söhne, Mainz.

1. Es ist ein Klang gekommen.
2. Das sind nicht die Jäger.
3. Ich weiß einen großen Garten. (Komp. Mai bis Juni 1920.)

Op. 32b:

Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten von J. von Eichendorff. B. Schotts Söhne, Mainz.

1. An eine Tänzerin. (Komp. Januar 1920.)
2. Die Kleine. (Komp. Mai 1920.)
3. Der stille Grund. (Komp. Dezember 1919.)

Op. 33:

Der Pilger, fünf Gedichte von J. von Eichendorff, Zyklus für Bariton und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

1. Man setzt uns auf die Schwelle.
2. Dein Wille, Herr, geschehe.
3. Schlag mit den flamm'gen Flügeln.
4. Wie ein todeswunder Streiter.
5. Wie oft wollt' mich die Welt ermüden. (Beendet Mai 1920.)

Op. 34:

Fünf Tongedichte für Solobläser (Flöte, Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz. (Komp. August und September 1920.)

Op. 35:

Trio D-moll für Violine, Violoncello und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz. (Komp. September bis November 1920.)

Op. 36:

Bayerische Ländler für Klavier zu vier Händen. B. Schotts Söhne, Mainz. (Entworfen Juli, komp. November 1920.)

Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn



